Oecon. 749(1

<36602218850013

<36602218850013

Bayer. Staatsbibliothek

Neue Theorie

der

schönen Gartenkunst

von

Joh. Christian August Grohmann.

R

Erster Theil.

Leipzig,
bei Friedrich August Leupold.
1797.

42 B

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Meinen Geliebten.

Nur eine einzige Stelle, eine einzige Zeile, die euch mein Andenken hervorruft, die euch meine Gefühle, meine heißen Empfindungen für Natur sehen läßt, — und ich bin belohnt, ich habe den Zweck dieser Weihe erreicht! Indem ihr in der Natur wandelt, und euch vielleicht dann diese oder jene Stelle in meinem Buche vorschwebt, wo die Sympathie euch an mich knüpft, so habe ich alles erreicht, wenn ich

dann weiß, daß ihr so unter den Gefühlen der Natur an mich denket, wie eure Bilder allenthalben von jenem westlichen Himmel, wo ich euch, Geliebte, denke, mir zuschweben!

J. C. A. Grohmann.

Vorrede.

So viele vortreffliche Bücher auch über die Gartenkunst (namentlich Hr. Prof. Beckers Taschenbuch für Gartenfreunde, und der Taschenkalender für Natur und Gartenfreunde, Tübingen bei Cotta, die auch noch in künftigen Jahrgängen fortdauern) nur neuerlich erschienen sind, so glaube ich doch, wird folgende Theorie der schönen Gartenkunst noch ihre Stelle finden, da sie bestimmt ist, in einem Zusammenhange nach Grundsätzen der Aesthetik aus einander zu setzen, was überhaupt als Regel der schönen Gartenkunst angegeben und bestimmt werden kann. Ich habe mich bemüht, alles, so viel als möglich, von reinen, das heißt, von wahren Gesetzen der Aesthetik abzuleiten; und insbeson-

dere habe ich die Grundsätze der Kritik derselben, der Kritik der Urtheilskraft, zum Grunde gelegt, so viel sich nehmlich daraus auf meinen Gegenstand anwenden ließ, und so viel sich darbot, um darnach mein System der schönen Gartenkunst näher zu bestimmen und zu bewähren.

Ich bitte, daß man über den Zusatz, der auf dem Titel erscheint, neue Theorie, nicht so streng mit mir rechte. Ich bin wenig Freund von neuen Theorien; denn gewöhnlich, so neu sie sind, so alt pflegen sie auch bald zu werden. Aber ich habe doch auch nicht ohne allem Grund geglaubt, mir diesen Zusatz erlauben zu dürfen, da dieses Buch wohl unter den heutigen Gartenbüchern mit das erste sein dürfte, das die Grundsätze der schönen Gartenkunst nach ihrem ganzen Umfange, nach einer auf einem gesetzmäßigen Grund gestützten Eintheilung der Gärten und nach den festen Regeln und Gesetzen der Aesthetik zu bestimmen versucht hat. Bloß in dieser Rücksicht habe

ich den Zusatz neue Theorie verstattet, nicht aber in der Meinung, als wäre es wirklich eine ganz eigne neue Theorie der Gartenkunst, die ich nicht einmahl gern schreiben möchte, da ich lieber bei den allgemeinen, allgemein anerkannten Gesetzen der Aesthetik bleibe. — Uebrigens beurtheile man dieses Buch nur nach seinem Titel — es soll eine Theorie der schönen Gartenkunst aber nicht der Gärtnerei sein, welches letztere das Mechanische und die Kenntniß der Ausführung betrifft. Ich hätte auch gern das Wort und den Zusatz schöne Gartenkunst aus dem Titel weggelassen; allein da die Wörter Gartenkunst und Gärtnerei noch nicht so genau in der gemeinen Sprache unterschieden werden, so habe ich, um den Inhalt und den Zweck meiner Arbeit ganz bestimmt anzugeben, das Wort Schön in den Titel aufgenommen. Ich glaubte nicht, daß es zum Wesentlichen einer Theorie gehöre, die Sätze trocken und kalt vorzutragen, und in der Einkleidung

eine systematische Form zu wählen; daher bin ich einer freiern Einkleidung gefolgt, und habe zu Gunsten meiner Empfindung und der Liebe, mit der ich dieses Buch ausarbeitete, eine freiere Sprache genommen.

So freimüthig ich in der Beurtheilung und Prüfung anderer Meinungen und Vorschläge gewesen bin, die sich besonders in den heutigen vortrefflichen Gartenbüchern, die ich oben erwähnt habe, befinden, eben so freimüthig erwarte ich auch, zum Gewinn der schönen Gartenkunst, die Beurtheilung und Prüfung dieser meiner Arbeit von Andern, sobald es nur mit Billigkeit und Bescheidenheit geschieht. Jede Erinnerung wider das Ganze sowohl als wider das Einzelne meiner Theorie wird mir willkommen sein, und ich werde sie gewiß bei einer andern künftigen Gelegenheit öffentlich zu benutzen wissen.

Wittenberg, den 16. März, 1797.

Der Verfasser.

Erste Betrachtung.

Ueber
Natur und Kunst.

Leite mich, ruhige Betrachtung, zu der gütigen Natur, und du, sanfte Erinnerung, die du, gleich dem kommenden Abendroth in hellerm Purpurschein als sie in der Gegenwart waren, die Scenen der vergangenen Tage zeigest! Da wohnt Ruhe auf den Auen der schuldlosen Natur, und Friede schwebt auf den Tönen, die gleich lauten begeisterten Harfenstimmen durch die Zweige einsamer Tannen säuseln. Hingestreckt auf einem deiner Berge oder an dem Ufer deines Bachs will ich, wie der frohe Knabe sein Haar ein Spiel den Winden läßt, muthwillig mein Auge umher schweifen lassen in den Reich-

thümern und Schönheiten, die du allgefällig um deine Kinder des Frühlings, des Sommers, des Herbstes ausgegossen hast, mit den Wellen des Wassers mein Auge hinab gleiten lassen, da wo es sich in den nicht mehr erkennbaren Wellen in sich selbst verliert, es gleiten lassen an jenen Hügeln, Bergen, womit du deine Landschaft schließest, oder wiegen lassen meine Sinne auf den Sprossen und Zweigen der Gebüsche, mit denen deine gefälligen Weste scherzen. O, schon kommt eine Ahndung des nahenden Frühlings! — gewaltig hat die Sonne die Fesseln des Winters gelöst; Weste gehen, spielen hin auf den Wiesen. — O kommt, gefällige, sanfte Errinnerungen, gehet, spielet hin mit jenen Westen! und du, Betrachtung, komm, laß meine Seele in ruhige Beschauung der Schönheiten sinken, die sich wie am Abend, wo die Weste in den Schoos des Morgens heimgekehrt, in unwandelbaren, gleichen Gestalten dem Auge zeigen!

Welche weite, weite Landschaft hast du vor mir ausgebreitet, gütige Natur, ausgespannt gleichsam wie einen reichen Teppich, auf dem der Künstler seine Kunst an den mannigfaltigsten Gegenständen, dem harmonischsten Verein derselben, dem lebendigsten Spiel und Ausdruck der Natur zu zeigen suchte! — Da weite, endlose Berge, die sich in unerreichbarer Aussicht verlieren, und die ihr Haupt wie in einen Nebelkranz von Wolken tauchen; da tiefe, schwarze Wälder, die sich längs des Horizonts um jene Gegend herum ziehen, und, in kleinern Büschen, Anhöhen, dort die Landschaft in kleinere Landschaften theilen, und diese wieder zu einem Ganzen vereinen; da das stille, friedliche Dorf, das sich von jener jähen Bergkette zum niedern, sanften Thale herunter senkt, wie es, halb versteckt hinter Gebüsche, halb verloren, halb frei, Stille, Ruhe und Frieden zeigt; die einzelnen zerstreuten Dorfhütten mit bemoostem Strohdach, wie sie bei ihrem Zerstreutsein dem Ganzen noch ein wahreres Leben, eine nähere Beziehung, ein lebendigeres Ansehn geben: — und über alles

dieß der Hauch des Abends verbreitet, das Spiel der Weste, die wollüstig aber leise um jene schon geschlossenen Kelche der Blumen und um die Kinder des Frühlings buhlen! — O, was bist du, Kunst, daß du, wetteifernd mit dieser hohen Fülle der Natur, überirdische, höhere, idealische Gestalten zu zeigen und sie auf deinem kalten, erstorbenen Blättchen als Ideale vorzuführen unternimmst, und daß du, Natur, ihr dennoch bei deiner unerschöpflichen Fülle, bei dem warmen Hauche deines lebendigen Athems, den Kranz des höhern Ruhms zu überlassen, ja, ihr denselben zu reichen scheinst! — Da lieg ich auf dem hohen Berge, die weit verbreitete Landschaft vor mir, hinter mir Segnungen, die auf das Gefilde herüber strömen! da das Geblök der fernern Herde, die noch an jenem schon vom Abend vergoldeten Hügel weidet! da der Schall der Abendglocke, die in sanftem Geläute die Gegend durchbebt, und in die todte sich regende Stille ein warmes, wollüstiges Leben bringt! an dem tiefen Horizont, wo mein Auge hinirrt, der blasse, aufsteigende Mond mit

seinen halben, gebrochnen Hörnern; bald wird sein Schimmer die ganze Gegend, die ganze Fläche, Wald, Wiese und Flur überglänzen!

Auf deiner Landschaft, auf deinem todten, kalten Blättchen, Kunst, sehe ich wohl auch den aufsteigenden Mond, wie er unter Gewölk auf die Gegend herunter sieht, wie er hie und da einen Lichtglanz streut, auch den Nebelhauch des Abends, das verlorne Daseyn der Gegenstände; — aber wo das wandelnde, ewig bleibende Spiel der Natur in ihren Gestalten, Formen, Wehen, Winden? wo das Aufschwinden, Vergehen der Lichtschimmer, die gleich überirdischen Gestalten an jenem Walde vorüber gehen? — Jetzt steht der Mond höher, er hat sich meinem Anblick gegenüber gestellt, die Natur ist unter seinem blassen Scheine wie verklärt, erheitert: da und dort spendet er seinen Lichtstrahl reichlicher aus, da löst er die dunkeln Hüllen der Nacht, da webt er freundlichere Gestalten des Abends, da Dunkel und

Schatten; hier badet er sich in dem stillen Strome des Bachs, Wellen gleiten über ihn hin, Gewölk zieht noch tiefer über sein Angesicht; er siehet, er schimmert hervor unter dem Streite, den er frohlockend mit den Wolken treibt. Jetzt entweicht er; er ist entwichen, dem Gestade des Sees näher, und nur noch Silberfunken strahlen von dem Lichtglanz her, den das schilfige Ufer und das wehende, lispelnde Rohr verbirgt. — Jetzt stehet er über jenem Walde; wie der Wald, die Schatten unter seinem Glanze hinwogen! es scheint ein Reihentanz der Natur, den sie mit ihren erstorbenen, in ihr altes Reich hingegangenen Gestalten treibt. Du hast zwar auch, Kunst, deinen Pinsel in diese Täuschungen getaucht, das Spiel der Natur auf deiner Landschaft darzustellen gesucht; aber ist es nicht nur eine entferntere Nachahmung von der Sprache, den Tönen, den Lauten der Natur, die bald mit ihrer Stimme, bald mit ihren Gestalten selbst zu mir, zu meinen inwohnenden Kräften spricht? Hier lasse ich ruhig, auf dieser Höhe gelagert, mein Auge

herum schweifen, wo es nur will, wo es die Gestalten, die Erscheinungen zu sich hinrufen, und überall entdeckt es neue Gesichtspunkte; kein Stillstand, kein fester Punkt in der Natur! Dort die ferne, freie Aussicht in jenem Walde, durch jenen Wald, wo nur am Ende, in der Luft, ein Meer von dunkelm Lichtglanz und schwebenden Lufttheilchen ausgegossen scheint! hier mein Auge an jenem Walde, wo es sich in den gebrochenen Schatten und hellern, nähern Lichtern verirrt; da die noch nähern Gesichtspunkte, die, obschon nahe, dennoch mit ihrem Dasein zu täuschen und mit demselben zu spielen scheinen. Auf deinem Blättchen, Kunst, welche Armuth und Einseitigkeit! die du nur halb die Natur copiren, nur halb sie von der einen Seite darstellen kannst, während sich in ihr selbst von allen Seiten, nach der ganzen Oberfläche, warmes, inneres Leben reget! — und dein kaltes, hartes Aufdringen! so sehr du auch, Mahler, deine Farben gleich wollichten Winterflocken niederzulegen, und ein weiches Bette, einen gleichen Fluß zu bilden vermoch-

test, die harte Auffoderung, womit du zu deinem Gemählde rufest, und womit du uns an deinen harten Umrissen, einzelnen Umrissen zu erfreuen mahnest! Dieß also die Vorzüge, in welchen du dich über die große, unerschöpfliche Bildnerin, deine Mutter, Natur, erhebest, und nach welchen du reinere, höhere Gestalten, aus Aether erzeugt, vorzuführen versprichst? dieß die stolzen Anmaßungen, nach welchen du reiner, unvergänglicher zu mahlen und zu dichten unternimmst! Nein! welches sind aber die verborgenen Zauberkräfte deiner Kunst, daß, ob ich gleich nicht will, halb dir deinen Zauber zugestehen, und ob ich gleich hier mit der Natur lebe, ihr warmes Athmen, ihre mannigfaltigen Gestalten, ihre Fülle von Dasein, ihr gefälliges, leichtes sich Darbieten fühle, dir dein Idealisiren von Formen und Gestalten zugestehen und es anerkennen muß? —

Wer sollte diesen Unterschied, diesen auffallenden Unterschied zwischen Natur und Kunst

nicht gefühlt, sich nicht aus den reichen, prunkenden Aufstellungen von Bildersälen in die Freiheit, in den vollen Genuß der Natur, wo er in ihrem weichen Bette ruhet, zurück gesehnt haben? wer nicht das harte, gefühllose Aufdringen der Gemählde, Bilder empfunden, und doch nicht längst ihr auch zugleich das höhere, reine, idealische Bilden des Verschönerns, Idealisirens auf ihren abgezogenen Formen haben zugestehen müssen? Wir wollen jetzt die Nützlichkeit dieses Unterschiedes, dieses Wunders aufzulösen und in dasselbe zu dringen suchen.

Die Natur erzeugt ihre Werke, bringt ihre Gegenstände unter den mannigfaltigsten Absichten, Veranstaltungen und Bedingungen hervor, die sie in jedem ihrer einzelnen Werke zu verbinden, und durch jedes einzelne künstlerisch zu erreichen weiß. Da spielen Farben, Schattirungen für das Auge — es ist das Angenehme; hier ist der Gegenstand in sanfte, gefällige Form gegossen, sein Umriß hat sich gleichsam unter ein fremdes Gesetz gebeugt —

es ist das Schöne; und hier wieder erscheint der Gegenstand in einem noch nähern Interesse mit dem Menschen verbunden, er bequemt sich, er dient nach seinen Absichten, — es ist das Nützliche, der Nutzen. In dem ersten dort schmelzen unsere Sinne in Annehmlichkeiten und Reitzen, welche die Natur so verschwenderisch und reichhaltig, wie die Wohlgerüche des Frühlings und wie die nassen Thautropfen, die auf Wiesen und Fluren in tausend Farben glänzen, ausgeschüttet hat; — Rührungen sind es, von denen wir taumelnd trunken werden. Dort in dem zweiten finden und verlieren sich unsere höhern inwohnenden Kräfte und Gefühle in dem freiesten ungebundensten Spiele der Zweckmäßigkeit, ohne daß der Verstand dabei rechnet, ohne daß das Hertz mit dem Gefolge seiner Neigungen und individuellen Empfindungen dabei interessirt ist, und ohne daß die Sinne dabei groß ihre Rechnung finden. Und in dem dritten endlich sieht und erkennt der Mensch seine wohlthätige Pflegerin, die Mutter Natur wieder, die, wie sie seine Bedürfnisse und Ver-

langen aufregte, auch dieselben durch die mannigfaltig in ihre Werke gelegten Zwecke und dienlichen Absichten zu stillen und zu befriedigen vermochte. So tritt also die Natur als die unendliche Schöpferin auf, die, reich genug sich in ihrer Fülle nicht zu erschöpfen, alle jene Rücksichten, *ohne daß eine der andern untergeordnet* sondern *nur* beigeordnet scheint, mit dem künstlichsten Mechanismus in jedem einzelnen von ihren Werken zu vollenden wußte.

Wie aber die Kunst! Unvermögend und unbehülflich, der Natur gleich zu schaffen und es ihr in ihren mannigfaltigen Rücksichten gleich zu thun, unfähig ihrer Schöpfungskraft etwas von dem geheimen Funken zu entreißen, womit sie alle jene Mannigfaltigkeit von Absichten in ihren Werken zusammen verschmelzen könnte, ziehet sie, wie der Mahler von dem Körper den Schatten nimmt, gleichsam die äußere Hülle, das Aeußerste der Oberfläche, den Umriß, die Form, unter welcher das rege, warme Leben der Natur hauchet, von den Gegenständen ab, und

läßt es so, wie eine zweite Bildnerin und Schöpferin, auf ihren todten, kalten Blättchen und Bildern erscheinen. Die Reitze der Natur gehen aber so verloren; die Anmuth, die Rührungen, Bebungen, welche allgewaltig durch alle Adern der Natur gehen, sind so verschwunden, das Einnehmende, Lebendige ist erstorben: und, gern triumphirend, läßt selbst die Kunst diesen guten, härtern Stoff, gleichsam als wenn sie von der Speise der Götter lebte und nur in der Luft gediehe, der Erde, von der sie die Formen nahm, zurück. Dieß ist aber auch nun die Zauberruthe, die diese Meisterin mächtig über ihre Werke schwingt, daß sie idealischer erscheinen, Gebilde höherer Wesen, die uns wie Schatten, die wir von den nicht mehr Lebenden umfahen, ob sie schon noch immer in der Form sind wie sie auf Erden wandelten, reiner und nun geistiger erscheinen. Hier der Ursprung, ein Grund von dem verschönernden Lichte, das der Künstler über seine Bilder zu bringen weiß. Das freie, zweckmäßige Spiel der Schönheit ist durch das Wegsein der Sinnreitze,

des Sinnenspiels gehoben, und reiner, uneigennütziger dargestellt. Wer sich von diesem Grunde des Verschönerns nicht überzeugen kann, der sehe nur auf das wichtige Moment der Schönheit, das sie in sich begreift, wenn sie rein und frei sein will, hin, daß sie bloß durch sich, durch ihre Formen wirken muß, von allem Sinnenreitze und dem Interessirenden entfernt; und er wird sich leicht überzeugen können, wie die Darstellung des Schönen ohne allen Stoff, der interessiret, dem nichts von Reitz und Sinnenrührung beigemischt ist, freiere, höhere Zweckmäßigkeit und erhöhteres Spiel der Schönheit sei. Wenn also schon hier, nach dieser Rücksicht, die Verschönerung nicht ein positives Etwas ist, was der Künstler zu seinem Gemählde bringt; so ist es doch ein negatives, viel wirkendes Mittel, der Kunst den Anschein von Vorzug über die Natur an Reinheit und freier Zweckmäßigkeit zu geben.

Aber auch zweitens, jene Landschaft im Frühlingsmorgen gemahlt — wie alles er-

storben, alles erkaltet scheint auf diesem Blättchen; Weste schweigen, haben sich zurückgezogen, das leise rege Spiel der Natur hat aufgehört. Aber leuchtet nicht auch ein höherer, hellerer Glanz von dieser Landschaft her? sind die Formen nicht sanfter, gefälliger gebildet als im Frühling der Erde? — Die Natur scheint sich selbst an gewisse äußere Gesetze und Bedingungen haben binden zu wollen, oder ihnen unterworfen zu sein, denen sie nicht zuwider handeln, denen zuwider sie nichts aufstellen kann. Sehet dort unter jenem Himmelsstriche, wie anders die Landschaft als hier! welche eigne Manier, welches eigne, fremde Kleid, das ich nicht kenne, das ich in der Landschaft, die mich so oft aufnahm, wo ich so oft wandelte, nicht finde! welche andere Formen von Gebirgen, von Organisationen, die diese landschaftliche Scene bilden! da ein anderes Blau des Horizonts, eine ganz eigne Ansicht, die Berge steil, pyramidenförmig, kahl, unfruchtbar, wie im Winter gebildet! hier sanftere aufgehende und abgehende Wölbungen und

Beugungen der Anhöhen, Hügel, anderes Laub, andere Bäume — eine ganz eigne Manier! — Und was ist Manier anders als Verletzung, Abweichung von der ewigen Regel der Schönheit? — Der Landschaftsmahler, der Künstler bildet auch die Natur dieser Landschaft; dem Gesetze seines Geistes getreu vertilgt er gleichsam von ihr den Eigensinn, entkleidet sie von der originellen Bildung, die dem Himmelsstriche gefolgt ist, und mahlt sie so unwandelbarer, geistiger, nach dem ewigen Gesetze der Schönheit, wo sie in gleicher Gestalt unveränderlich daher tritt. Die Natur bildet in ihren Landschaften jederzeit nach einer gewissen Manier, die das Klima, der Himmelsstrich aufgiebt: und die landschaftliche Natur kann daher immer nur auf die Liebe Eines, auf das Wohlgefallen Eines Anspruch machen; da hingegen die Landschaft auf dem Gemählde, ausgezogen von allem Eigensinn der beliebigen Bildung, die nur der Himmel veranstaltete, auf das Wohlgefallen Aller mit Recht Anfoderung macht. Denn was ist Schön-

heit, das was wirklich schön ist, anders, als das was allen gefällt, ohne Interesse, ohne Eigenthümlichkeit, ohne besondere Manier? Hat nicht Kant dieses als eins der wichtigsten Momente der Schönheit angegeben? So also ist die Landschaft auf dem Gemählde nach unvergänglicher Schönheit gebildet: sie hat nichts von Manier, von eigner, beliebiger Bildung; sie muß allen gefallen — sie ist verschönert. Man nehme ein Beispiel aus der Natur, oder setze sich in dieselbe zurück. Wird man wohl mit gleicher Strenge und gleichem Anspruch bei der Landschaft, die uns gefällt, auf die Einstimmung eines jeden andern dringen, daß sie ihm eben so gefalle wie uns? werden wir es nicht vielmehr seiner eigenen Willkühr, seiner Gunst überlassen? — Es kann ja sein, daß der Himmel ein eignes Gepräge auf diese Landschaft gedrückt habe, welches ihm weniger gefällt. Aber in der Kunst, bei einem Kunstwerke, welches nur nach dem einzigen Schönen genommen ist, sind wir strenger: wir rechnen auf allge-

meines Wohlgefallen, wir gebieten es; und erlangen wir es nicht, so werden wir entweder an unserm eignen Geschmack irre, oder wir zeihen den, der uns seinen Beifall versagt, eines falschen, eines ungeläuterten Geschmacks, einer unreinen Kunstempfindung. Dieß also ein zweiter *Punkt, warum die Kunst* höher erscheint als die Landschaft, wie sie die Natur mahlet; das abgezogene von aller Manier, da sie von dem Einfluß des Himmels frei ist, sagt uns gleichsam, daß ihre Schönheit allgemeiner, und daß sie also auch wirklich schöner — verschönert sei. Kant sagt „manierirt heißt ein Kunstproduct alsdann, wenn der Vortrag der Idee in demselben auf die Sonderbarkeit angelegt und nicht der Idee angemessen gemacht wird." Hier möcht ich sagen, die Landschaft der Natur scheint manierirt, weil sie, wenn auch nicht auf eine Sonderbarkeit angelegt, doch durch den Himmelsstrich zu einer gewissen Sonderbarkeit, nicht der Idee der Schönheit allein gemäß, gebildet ist. So erfüllt also auf diese Art der

Künstler, und kann, da er von dem äußern Naturzwange der Bedingungen der einschränkenden körperlichen Natur frei ist, das eigne, hohe Moment des Schönen eigenthümlicher erfüllen als die Natur selbst — das Moment des nothwendigen, allgemeinen Wohlgefallens.

Drittens scheint aber auch noch überdieß die Natur in ihren kleinern Theilen und Arbeiten an gewisse nothwendige Bedingungen gebunden, die sie sich selbst aufgelegt oder sich denselben unterworfen hat; Bedingungen, die auf Schönheit nachtheiligen Einfluß haben, oder sie verhindern, daß also die Natur nicht so im Kleinen wie im Großen schön erscheinen kann. Wenn ich jene Landschaft, die mir so herrlich, so unübertrefflich im Großen in der Natur erscheint, im Kleinen mustere, selbst dahin gehe, wo jene Wölbungen, jene schwarzen Schatten des Waldes sind, was entdecke ich? Wenn doch auch hier, da ich in der Nähe bin, da ich die Gegenstände nahe vor meinen Augen habe,

die Natur sich nach diesem Gesichts- nach diesem Standpunkte gerichtet hätte, oder sich in dem Augenblicke darnach richtete, daß sie jenen Wald, der sich längs des Fußes des Berges in gerader Linie hinzieht (weil dieß überhaupt ein Naturgesetz zu sein scheint, daß der Wald den geraden Strichen der Berge folgen muß), abwechselnder in Wellenlinien hin und her stellte, daß sich die einzelnen Bäume eben so der Form nach in ihrer Zusammenstellung, wie es in der Weite die Schatten thaten, hin und zurück beugten, und so eine schöne Wellenform Statt dieser geraden Linie, bildeten! Der Künstler, der überhaupt das Weite dem Auge näher rückt, bildet daher nun auch diesen Theil des Waldes, der sich in der Natur so übel ausnimmt, seiner Kunst gemäßer; er, der nicht an die Naturgesetze, die die Schönheit hindern, gebunden ist, läßt daher auch jenen Wald sich nach der Linie vorwärts, rückwärts beugen, und nicht wie in der Natur nach einer geraden abgesteckten Schnur in der Ebene ablaufen. Eben so folgt auch der Künstler in noch einzel-

nern Theilen, dem Gesetze seiner Kunst gemäß, der Rechnung des allgemeinen Wohlgefallens. Statt der Bäume, die hier vielleicht in der Natur weniger der Schönheit entsprechen, pflanzt er andere; den einzelnen Gesträuchen, die vielleicht weniger mahlerisch sind, drückt er seinen Geist der Kunst auf: und so belebt, erzieht der Künstler in der That eine eigne, höhere, schönere Landschaft; und seine Kunst verdient das Lob, daß sie die Natur verschönert habe. Was oben der Mahler durch Absonderung des fremden Interesses, des Sinnenreitzes und der Rührungen für die höhere Schönheit that, thut und gewinnt er hier nun wirklich durch höhere, mahlerische Formen, durch Formen, nach dem Geiste seiner Kunst gebildet, und denen nicht das Gepräge des Himmels nach einer besondern Einschränkung und Individualität aufgedrückt ist.

Sollte aber auch überhaupt die Kunst ihre Werke nicht in einer größeren Reinheit und Klarheit aufstellen können, als die Na-

tur vermag? da wo die Natur unordentlich auftritt, bloß nachlässig scheinen? und wo die Natur die freie Zweckmäßigkeit, die Freiheit in Ungebundenheit hat ausarten lassen, sie auf eine gesetzmäßigere Form wieder zurück bringen können? Gehet, schaut jenen Wald der Natur in der Nähe: *welche Unordnung* erblickt ihr da *nicht in* der Stellung, der Gruppirung der Bäume; die Zweige hangen herab, ungebildet, ungepflegt; es ist ein Gestripp, ein Gewirr, das dem Auge wehe thut! Aber der Mahler ordnet dieses zu einer gefälligen Nachlässigkeit; er zwingt, er bindet es nicht, beschneidet nicht die frohe, ungebundene Natur: aber er macht aus ihrer Ungebundenheit, ihrer anscheinenden Unordnung freie, leichte Nachlässigkeit; und was vorher ungeordnet war, darin spielen und wiegen sich jetzt die schwelgenden Kräfte des Menschen, als in einem freien, nachlässigen Spiele der harmonischen Zweckmäßigkeit. Der Himmel, der dort über der Landschaft liegt, freilich jetzt, da ich ihn in der Ferne erblicke, wie ein leichter Duft überzieht er die Gegend, er ist rein, ganz ohne Flek-

ken, leicht und geistig umfließt er die Gegenstände. Aber hier, da sich in der Nähe die Gegenstände meinem Auge sichtbarer vorstellen, hier nehme ich das Geistige, indem sich in der Weite der Himmel läuterte, nicht wahr; ich sehe den getrübten Himmel, die unreinern, wenig gefällig gebildeten Wolken, die unreinere Luft: und alles dieses weiß der Künstler, der seinen Pinsel nicht weniger in der Nähe als in der Ferne auf seinem Gemählde zart führen muß, zu vergeistigen, das Nahe wie das Ferne zu läutern, und das nähste für das Auge mit seinem leichten Farbenschmelz reiner und gefällig erscheinen zu lassen. Wundern wir uns daher nun noch, wie der Mahler, der außerhalb der Natur auftritt, der aus höheren Regionen gleichsam die Natur herab ruft, die Landschaft schöner bilden, geistiger aufstellen, sie gleichsam formlos doch in der größten Schönheit zeigen könne? Das Kleinste wirkt so viel zum Ganzen; und wie dort das Entferntsein des gröbern, sinnlichen Interesse, des Sinnenreitzes, die freie Zweckmäßigkeit der Kunst vor der Natur zeigen mußte,

so thut es auch hier der kleinste Strauch, die kleinste Partie von Wald, die nach der regelmäßigen Nachlässigkeit der Kunst, nach den allgemeinen Gesetzen der Schönheit ohne Manier, ohne Originalität gebildet ist. Sagen wir nicht selbst, weniger gewohnt an die feinere Nachlässigkeit, an die geordnete Bildung und Stellung der einzelnen Gegenstände, der Gruppen und Partien in der Natur, da wo wir sie in einer Landschaft antreffen, die Kunst könnte es nicht schöner bilden, die Natur hat sich hier übertroffen? das heißt, sie hat den Gesetzen, den Regeln der Schönheit gemäßer gebildet und sich gleichsam verschönert Ein Beweis, daß die Kunst mit leichter Mühe, wenn sie ihre Gesetze kennt, den Vorrang vor der Natur erringen und sich über sie erheben kann.

Bis jetzt haben wir nur von der Verschönerung gesprochen, die eigentlich nur die Landschaftsmahlerei und alles, was zu ihr gehört, betrifft. Idealisirung scheint noch etwas eig-

nes zu haben, sich selbst dem Wesen nach von dem bloßen Verschönern zu unterscheiden; — jetzt also, da wir überhaupt Natur und Kunst zusammen stellen, noch einige Worte von dieser möglichen Idealisirung, welche die Kunst als ein Eigenthümliches auf die Natur übertragen kann.

Wir sagen nicht idealisirte oder idealische Landschaft, sondern verschönerte Landschaft, verschönerte Natur, im landschaftlichen Sinne genommen; nicht idealische Blume, sondern verschönerte Blume, aber wohl eine idealische Darstellung, Bildung von einem Menschen. Worin also dieser Unterschied zwischen diesen beiden Ausdrücken und eignen Benennungen? vielleicht können sie uns auf etwas Eigenthümliches der Natur und Kunst selbst führen. Ich unterscheide nehmlich: erstlich da, wo die Kunst von den Werken der Natur in ihrer Darstellung das Sinneninteresse, Rührung, Reitze durch Farben, Farbenspiel entfernt, und bloß die reine

Gestalt und Form des Körpers zu ihrer Darstellung nimmt, wodurch vermöge jenes Wegseins eines fremden Reitzes die Zweckmäßigkeit gehoben und ihr Spiel freier, zweckmäßiger gemacht wird: zweitens, wo die Kunst von allgemeinen, äußern Bedingungen der Körperwelt, durch welche die Schönheit eingeschränkt wird (wie bei jenen Manieriren der Landschaft, bei jenen kleinern Partien von dem eigenthümlichen Gesetz, daß der Wald gleich dem Berge ablaufen und sich mit ihm in einer geraden Linie auf der Ebene endigen muß), abstrahiren kann, — heißt es verschönern, Verschönerung; da aber, wo die Natur von innern Bedingungen der Körper gehalten, von wirklichen Zwecken an eine gewisse Form gebunden wird, da heißt es, wenn die Kunst diese Zwecke, die vielleicht der Form der Schönheit Eintrag thun, verbirgt und in freie Zweckmäßigkeit auflöst, Ideal, idealisiren. Dieses zeigt also eine höhere Befugniß, ein höheres Recht und eine höhere Freiheit der Kunst an, die sie sich nimmt, um die Gegenstände

mehr für Zweckmäßigkeit zu bilden, als die Natur sie nach ihren Absichten und nach den innern Zwecken der Dinge bilden konnte. Jene Verschönerung betraf nur etwas außerordentliches an den Dingen, ein Andersbilden von etwas, dessen Grund nicht in den Körpern und Gegenständen selbst lag, wie in jener Landschaft (wo die Producte nach dem Himmelsstriche durch etwas Aeußeres, etwas Eigenthümliches, eine gewisse Manier erhalten), oder bei jenem Bilden des Waldes nach dem Berge (wo gewisse Gesetze, die nicht in diesen Gegenständen liegen, gewisse äußere Zwecke dieses so und wirklich machen). Aber die Idealisirung geht das Andersbilden der Formen und Körper, in wie fern die Formen nach gewissen innern Zwecken bestimmt sind, und durch diese den innern Zwecken gemäße Bildung der Schönheit Eintrag thun, selbst an; und die Freiheit, die höhere Zweckmäßigkeit der Kunst erscheint nun um desto mehr, je mehr sie selbst die nach innern Zwecken bestimmten Formen abändert und nach der Schönheit bildet: und diese

so nach der höhern Freiheit der Kunst genommene Bildung heißt Ideal, Idealisirung.

Diese innern Zwecke, die wir bei einem Gegenstande aufgegeben sehn, können nun entweder die sichtbare Form, das Körperliche selbst betreffen, oder auch das Geistige, Unsichtbare, in wie fern es sich durch das Sichtbare ausdrückt, und in wie fern auch jenes Unsichtbare, Geistige sich selbst einen gewissen Zweck setzt. Die Idealisirung betrifft also entweder den Körper bloß die sinnliche Form, den äußern Umriß des Körpers als Körpers, oder den Ausdruck des Gemüths, die Seele, in wie fern sie sich durch den Körper offenbaret. Es zeigt sich also hier von selbst, was die Idealisirung des Innern, des Ausdrucks des Gemüths anbetrifft, daß Ideal nur bei dem Menschen Statt finden und die Kunst nur hier Ideale aufstellen könne, da der Mensch allein nach seinem Innern des Gemüths einen solchen in sich selbst aufgegebenen Zweck hat. Was aber das Aeußere des Körpers, die Form als sinnlichen Umriß betrifft, in wie

fern er durch einen gewiß gegebenen innern Zweck bestimmt ist, so ist es eben sowohl klar, daß wir nur bei den Geschöpfen edlerer Art, und insbesondere bei dem Menschen, einen solchen Zweck durch den Körper von der Natur aufgegeben sehen, daß also auch hier bloß, was die äußere Form des Körpers betrifft, Ideale von der Kunst möglich sind. Die Natur scheint besonders bei den höhern und edlern Gattungen der Geschöpfe den innern Zweck durch die eigenthümliche, mehr abgesonderte und sich unterscheidende Form angegeben, und sich bei dieser Bildung nach einem solchen Zweck gerichtet zu haben, so daß der Körper selbst schon ein etwas beabsichtigendes zu verrathen scheint. Dieses zeigt sich besonders bei dem Menschen, der äußern Form seines Körpers, seiner Gestalt nach, wo z. B. die Geschlechter sich mehr unterscheiden und diese Bestimmung in der eigenthümlichen Form abgedruckt zu sein scheint. Der männliche und der weibliche Körper scheint sich in den niedern Thierarten weniger von einander abzusondern, oder der Unterschied ist wenigstens nicht

so auffallend; und so wird auch der Zweck nicht so sichtbar, nach dem die Natur hier gebildet hat, und den wir durch den Körper, seiner Form nach, selbst als aufgegeben etwa wahrnehmen könnten. Und nun, wenn die Kunst das, was die Natur in einem Körper als Zweck aufgegeben zu haben scheint, und welches vielleicht der freien Zweckmäßigkeit der Schönheit Eintrag thut, nach der Form der freien Zweckmäßigkeit verändert, oder den objectiven Zweck weniger durch eine Form sichtbar macht, und bloß ein freies Spiel der Zweckmäßigkeit in der Form herrschen läßt; so heißt es idealisiren, ein Ideal das die Kunst aufgestellt, wodurch sie die Natur übertroffen hat.

Eine freie Schönheit, oder auch eine reine — je weniger ein Sinneninteresse, oder auch ein Gefühl, ein Gedanke von Zweck hier im Spiel ist — ist eine Feldblume, die die Natur in einer schönen, gefälligen Form aufgestellt hat. Die einfachen Farben, die diese Blume zeichnen, die das Auge wenig reitzen, die nicht prangen,

sondern nur gleichsam Satt der einzelnen harten Striche die Form bezeichnen, geben ihr eine reinere Schönheit, daß wir lieber bei ihr verweilen, als bei den brennenden Farben einer Tulpe, deren Eindruck allein auf das Angenehme oder auf Sinnenspiel berechnet scheint. Da ferner jene Blume, die die Natur gleichsam bloß aus Willkühr hervorgebracht, ganz und gar nichts von einem Zwecke zu erkennen giebt, warum sie da ist, oder der ihre Form, ihre Schönheit bezeichnete, welche sie bloß als etwas Beigesellte, als eine freie Zugabe zeigt; so ist die Schönheit jener Blume desto größer, je mehr sie bloß eine freie Zweckmäßigkeit von Gestalt, desto reiner, je weniger ihr etwas von Begriff und Nutzen oder Sinnenreitz beigemischt ist. Jene Idealisirung nun, die an den Körpern, wo ein wirklicher, innerer Zweck ist, der aus der Form des Körpes hervor leuchtet, Statt findet, thut das, was wir bei den freien Naturschönheiten wahrnehmen, wodurch sie reine, freie Schönheit werden — sie vergißt den Zweck, läßt ihn weniger durch die Form hervor leuchten, und bil-

det den Körper, der in der Natur zu einem wirklichen Zweck bestimmt ist, welcher auch der Form aufgedrückt ist, einer Idee gemäß, das heißt, allgemein, nach einer bloßen, freien, leeren Zweckmäßigkeit. Wo findet ihr in der Natur die Form, den Umriß einer mediceischen Göttin, der Göttin der Liebe? Ein leeres, reines Spiel von Zweckmäßigkeit spielt auf diesem Körper: aller objective Zweck von der Bestimmung eines weiblichen Körpers ist hier weniger sichtbar gemacht, er ist nur nach der Form der Schönheit gebildet; der Künstler dachte sich ihn nach seiner Idee der reinen, freien Schönheit, und schuf so ein Gebild, das, so viel es die Form der Art des Körpers erlaubt, nicht weniger eine freie Schönheit darstellt als jene freie Zierathen, die die Natur als die freien Spuren ihrer Schöpfungskraft aufstellt. Eben deßwegen finden wir nun diesen Körper so schön, und sagen „er ist ein Ideal", weil wir, da wir sonst immer bloß den Zweck erblicken, jetzt diesen gleichsam versteckt und zu einer freien Zweckmäßigkeit umgebildet sehn.

Jederzeit muß bei einem Ideal ein innerer, nothwendiger Zweck vorhanden sein, den die Kunst in eine leere Zweckmäßigkeit umgestaltet hat. Wir können daher bei jener Blume nicht von einem Ideal reden; weil die Natur ihre Schönheit nicht durch einen Zweck eingeschränkt hatte, daß wir, wenn etwa die Natur sich selbst übertroffen und dieses Zwecks vergessen, oder die Kunst denselben in heitere, freiere Zweckmäßigkeit (so viel es die Form des Körpers erlaubte) umgekleidet hätte, diese Blume gegen ihren Zweck gehalten als freiere, reinere Schönheit erblickten. Es versteht sich aber von selbst, daß die Kunst bei diesem Geschäft des Idealisirens, wo sie den Zweck von Nutzen, von eigner Bestimmung des Körpers, in eine freie Zweckmäßigkeit umwandelt, so viel als möglich bei der Form, Art, die diesem Körper eigen ist, bleiben muß; denn sonst stellt sie etwas ganz fremdartiges auf, was gar nicht diesen oder jenen Gegenstand bezeichnet. Wir sprechen selbst, (daß ich dieses erläutere, was ich hier von der eignen Bestimmung des Idealisirens sage), selbst in der Natur, wo

wir z. B. ein Weib von besonderer schöner Bildung des Körpers antreffen „ein wahres Ideal!" das heißt, die Natur hat hier gleichsam wie die Kunst mit dem Zweck, der dem weiblichen Körper eigen ist, gespielt, und ihn unter einer freien Zweckmäßigkeit, unter einer freien, reinen Schönheit gezeigt.

Verschönern findet also bloß Statt bei Gegenständen, wo der Zweck nicht in dem Körper selbst liegt, sondern wo ihre Schönheit durch gewisse äußere nothwendige Bedingungen in der Natur eingeschränkt wird, und heißt also, einen Gegenstand mit einer freiern, von den nothwendigen äußern Bedingungen, welche der Schönheit Eintrag thun, entbundenen Zweckmäßigkeit vorstellen; da hingegen idealisiren bloß bei Körpern Statt findet, die einen innern Zweck, der durch die Form sichtbar wird, haben, und also einen Gegenstand nach seinem innern Zweck unter einer freiern Zweckmäßigkeit aufstellen heißt. Diese Idealisiru ng findet aber nur Statt bei Gegenständen und Werken

die von der Natur hervorgebracht sind, oder wo die Natur — nicht die Kunst — ihren Zweck bestimmt hat. Wie das Wort verschönern jederzeit ein Entgegengesetztes der Kunst mit der Natur anzeigt, so auch Ideal und idealisiren, so daß allemahl die Kunst der Natur, dem von der Natur aufgegebenen innern Zweck, entgegen gearbeitet haben muß. Ideal und idealisiren findet daher auch nicht Statt bei Häusern oder in der Architektur und was zu dieser gehört, eben weil dieses Werke der Kunst sind, wo die Kunst sich den Zweck selbst setzte, und wo sie bloß beigeordnete Schönheit beibringen kann, aber nicht selbst den Zweck verbergen darf, wenn sie sich getreu bleiben und sich nicht selbst in Rücksicht dessen, warum sie diese Werke aufstellt, widersprechen will.

Wie das Sinneninteresse dem Schönen Eintrag thut, und dieses bei der Verschönerung, wo der Künstler das Sinneninteresse entfernt, freier, zweckmäßiger erscheint, oder wie der Künstler bei der Verschönerung der Natur,

von den harten äußern Bedingungen derselben entbunden, ebenfalls freier auftritt; so blüht auch nun bei jenen Körpern, wo die Natur selbst auf einen gewissen Zweck in Bestimmung ihrer Form gezielt zu haben scheint, und wo die Kunst diesen Zweck, so viel es die Art des Geschlechts dieser Körper erlaubt, in eine freie Zweckmäßigkeit auflöst, reinere, freiere Schönheit auf. Das Kunstwerck ist bloß ein Kind der glücklichen Phantasie des Künstlers, die durch keinen Begriff, durch keine Absicht, durch keinen Zweck eingeschränkt und gehindert war. Ich setze hier, um zu bewähren was ich gesagt habe, eine Stelle aus Kant, dem ersten Zergliederer der Schönheit, her. „Es „giebt zweierlei Arten von Schönheit, freie „Schönheit, oder die bloß anhängende „Schönheit. Die erstere setzt keinen Begriff von „dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die „zweite setzt einen solchen und die Vollkommen„heit des Gegenstandes nach demselben voraus. „Die erstern heißen (für sich bestehende) Schön„heiten dieses oder jenes Dinges; die andere

„wird, als einem Begriffe anhängend (beding„te Schönheit), Objecten, die unter dem Begriff„fe eines besonderen Zwecks stehn, beigelegt. „Blumen sind freie Naturschönheiten. Was „eine Blume für ein Ding sein soll, weiß außer „dem Botaniker schwerlich wohl jemand; und „selbst dieser, der daran das Befruchtungsorgan „der Pflanze erkennt, nimmt, wenn er dar„über durch Geschmack urtheilt, auf diesen Na„turzweck keine Rücksicht. — In der Beurthei„lung einer freien Schönheit (der bloßen Form „nach) ist das Geschmacksurtheil rein. Es ist „kein Begriff von irgend einem Zwecke, wozu „das Mannigfaltige dem gegebenen Objecte „dienen, und was dieses also vorstellen sollte, „vorausgesetzt; wodurch die Freiheit der Ein„bildungskraft, die in Beobachtung der Gestalt „gleichsam spielt, nur eingeschränkt werden „würde. Allein die Schönheit eines Menschen „(und unter dieser Art die eines Mannes oder „Weibes oder Kindes), die Schönheit eines „Pferdes, eines Gebäudes (als Kirche, Pallast, „Arsenal oder Gartenhaus) setzt einen Begriff

„vom Zwecke voraus, welcher bestimmt, was „das Ding sein soll, mithin einen Begriff sei„ner Vollkommenheit, und ist bloß adhärirende „Schönheit. So wie nun die Verbindung des „Angenehmen, der Empfindung, mit der Schön„heit, die eigentlich nur die Form betrifft, die „Reinigkeit des Geschmacksurtheils verhinderte, „so thut die Verbindung des Guten (wozu nehm„lich das Mannigfaltige dem Dinge selbst, nach „seinem Zwecke, gut ist) mit der Schönheit der „Reinigkeit desselben Abbruch.“

Jene Form des weiblichen Körpers, von der Kunst gebildet, erscheint also nun reiner, in dem höheren Glanze eines himmlischen Daseins; die irdischen Zwecke sind weggefallen, gleichsam ausgezogen — nur die freie Zweckmäßigkeit spielt auf diesem Körper: und ohne Hinderniß, ohne Einschränkung von einem Begriff schwelgen nun die thätigen, erkennenden Kräfte des Menschen in dieser gebildeten, geistigen Harmonie des Körpers, dessen freie Form desto reiner, heller, überirdischer erscheint, je-

mehr die Natur denselben an einen gewissen Zweck gebunden, und je weniger wir ihn deßhalb in derselben in einer reinen Schönheit auftreten sehen. Ich habe hier, da ich von den Geheimnissen der Natur und Kunst spreche, nur einiges erläutern, nur was die Eigenthümlichkeit jener und dieser betrifft anmerken wollen; ich bleibe also bei diesen Bemerkungen stehn, die hinlänglich zeigen, wie die Kunst bei ihrer anscheinenden größern Armuth vor der Natur, die ihr unerschöpfliches Füllhorn von Reitzen und Reichthümern ausgießt, einen höhern Rang behaupten und ihre Körper (die die Natur schminkte, so mütterlich mit Reitzen ausstattete, mit ihrem lebendigen Athem erwärmte, daß das heiße Leben durch die äußere Fläche scheint), selbst bei ihrer einseitigen Darstellung, bei ihrer todten, kalten Auffassung, wo alles Leben verstorben scheint, gleichsam verklären und in himmlische Gestalt kleiden konnte.

Wenn die Schönheit, das Schöne, etwas ist, was auf allgemeines Wohlgefallen An-

spruch macht: so seht nun, wie die Werke der Kunst höher über die Natur stehn, je mehr diese subjective Bedingungen der Empfindung zu ihren Werken gesellt; wie sich hier die Begierde mit dem reinen Genusse des Schönen verbindet, und das reine, uneigennützige Wohlgefallen an der Schönheit verunreinigt — allgemein spricht die Kunst zu uns, zu allen, jemehr sie ihre Werke von den heißen Begierden, von dem Sinneninteresse, ausgezogen hat. Wenn die Schönheit etwas ist, das nothwendig gefallen will, Anspruch auf aller Einstimmung nothwendig macht; so seht, wie und was die Kunst über die Natur vermag, da sie von allen Bedingungen des Zwecks, des Nutzens, entfernt bildet, bloß nach dem eignen, wohlthätigen Geiste der Zweckmäßigkeit formt, die für alle (da sie ohne subjective Bedingungen erscheint) nun mit einer dringenden Stimme auf das Lob und das Wohlgefallen aller hervor tritt. Wenn das Schöne etwas ist, was bloß, ohne Zweck, als leere Zweckmäßigkeit, gefällt; so seht ferner, wie die Kunst nun gleichfalls, nicht an die har-

ten Bedingungen der Natur gebunden, entweweder verschönern oder selbst bei gewissen Umständen, jemehr in diesen ein innerer Zweck bestimmt ist, idealisiren kann: sie hohlt ihre Gestalten aus höhern Regionen herab, die bloß, wie jene überirdischen Geister und schwebenden Engel, glückliche, heitere Gebilde der Phantasie sind, ohne daß der Verstand, die Absicht, irgend einen Antheil an der Form der Bildung ihrer Körper und ihrer Gestalten hat. Sollte man es nicht oft erfahren haben, daß wir bei einem Kunstwerke strenger sind, daß wir, wenn es uns gefällt, auch auf den nothwendigen Beifall aller den strengsten Anspruch machen, da wir hingegen, wenn bei der Natur jeder seinen eignen Geschmack hat und äußert, es mehr hingehen lassen? Und dieses darum, weil wir wissen, daß, wenn das Kunstwerk uns gefällt, es eben deßwegen, weil subjective Bedingungen hier gar keinen Antheil haben, allgemein gefallen müsse und solle, bei der Natur hingegen, da sie den Sinnenreitz, das Angenehme, subjective

Bestimmungen, mit dem Schönen vermischt, jeder wohl seinen eignen Geschmack haben oder sich von seiner Empfindung bestimmen lassen könne.

Eben dieß also, gütige, freigebige Natur, daß du hier meine Sinne durch Farbenschmelz fesselst, sie durch dein abwechselndes Spiel von Bewegung und Ruhe, von Stillstand und Leben in einen Taumel von Wonne und Bewegung wiegest; daß du nur einzelne Kinder deiner Schöpfungskraft als gehaltlose Schatten reinerer Schönheit gleichsam prangen lässest, in den höhern, edlern Arten deiner Geburten aber Zwecke Absichten anordnest, denen jene Schönheit nun nur zur Ausschmückung dient; daß du die Schönheit denselben nur als Mitgabe schenkst, und sie nothwendigen Bedingungen unterwirfst, welche dieselbe weniger sichtbar machen oder sie wohl gar beleidigen — dieses ist es, daß du der Kunst erlaubst über dich zu stehn, und verschönerte, idealische Gestalten hervor zu rufen, in

denen du es ihr, wenn du dich nicht selbst zuvergessen scheinst, nie nachthun kannst. Jenes Weib, das du, Natur, mit allen Reitzen des Lebens schmückest, das du dir gleichsam zum Muster, nach dem du alle die andern Gestalten dieser Art modelst, gesetzt zu haben scheinst — die Reitze nehmen ein, bestechen die Sinne: aber ist es die reine, unvermischte, unbescholtne Schönheit, die bei dir, Kunst, in der Göttin Venus glänzt, wo eine Ahndung des warmen Lebens nur hervorblickt, bei diesem Verschwinden des Sinneninteresses aber desto mehr das freie, zweckmäßige, leere Spiel der harmonischen Schönheit erscheint? Ich erblicke in dem schönen Baue jenes Weibes, das du so edel, so gefällig ausgeschmückt hast, gütige Natur, die freundliche, gütige Absicht, wodurch du dich selbst erhalten, wodurch du andere Zwecke erfüllen wolltest; daher so der Bau des Körpers, so der Umriß ihrer Hüften, so das Verhältniß aller einzelnen Glieder zu dem Ganzen: aber ist dieß auch so bei dir, Kunst, in deiner Cyprischen Göttin? Der Zweck der Erhaltung ist hier

gleichsam verschmolzen; du hast den Zweck in freie Zweckmäßigkeit verwandelt; die Hüften gehn gefälliger ab zu den obern und niedern Theilen des Körpers: so viel die Form der Gattung wollte, thatest du, denn du wolltest ein Weib bilden. — Aber so viel du konntest, verbargst du auch die natürliche Absicht ihrer Bestimmung; du bildetest eine reinere, freiere Schönheit, die nun freilich Ideal ist, etwas, was die Natur nicht bilden wollte und bei ihren Absichten nicht konnte. Und deine Landschaft dort, die im Strahle des Frühlings glänzt, auf der ein Meer von Leben, von Hauch und Athem ist, o, ich kehre zu dir, ärmere aber höhere Kunst, zu jenen todten, kalten Blättchen, auf denen die Landschaft rein, verschönert erscheint!

Anmerk. Man ist bisher zweifelhaft gewesen, ob man die Landschaftsmahlerei zur Kunst rechnen oder sie davon ausschließen solle. In dieser Zweideutigkeit scheint mir eine Hinweisung auf den wesentlichen Unterschied zwischen idealisiren und verschönern zu liegen, von welchen das letzte allein der Landschafts-

mahlerei zukommt, jenes sich bloß die Darstellung der Menschengestalt durch Bildhauerei und Mahlerei anmaßen kann. Da nun das Idealisiren höher steht, und dem Schönen, als freie Zweckmäßigkeit, gleichsam näher kommt, oder wenigstens der Künstler bei der Menschendarstellung mehr thun muß, um den Zweck hinter freie Zweckmäßigkeit zu verstecken, als bei der Verschönerung, wo bloß zufällige Bedingungen der Natur, die der Schönheit widersprechen, weggeschafft werden; so hat man in so fern, auf den Begriff der Schönheit hingesehen, die Landschaftsmahlerei von der eigentlichen Kunst ausgeschlossen oder ausschließen wollen. Idealisiren nehmlich ist, einen Gegenstand, wo ein innrer Zweck der Form nach in der Natur sichtbar ist, als bloße freie Zweckmäßigkeit darstellen; verschönern hingegen, einen Gegenstand, bei welchem in der Natur äußere, zufällige Bedingungen der Schönheit Eintrag thun, von diesen Bedingungen frei machen, und so freier, zweckmäßiger darstellen. Schönheit ist die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, so fern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird. Man sieht also, daß das Idealisiren der gegebenen Erklärung der Schönheit näher kommt und mehr thun muß, als das Verschönern, da es den innern Zweck bei einem Gegenstande wegschaffen und denselben in freie Zweckmäßigkeit auflösen muß; da hingegen bei den niedern Producten der Natur, den Pflanzungen, Bäumen, oder überhaupt bei der Landschaft, wenig von einem solchen innern Zweck zu sehen ist, und die Kunst hier nicht so in ihrem Lichte, in ihrem Bestreben und Erringen der freien Zweckmäßigkeit erscheint, als dort bei dem Ideal. Mit Unrecht hat man doch aber auch in der Rücksicht die Landschaftsmahlerei von der Kunst ausgeschlossen, da doch auch die Kunst jede Landschaft

verschönert, und diese jederzeit verschönert werden muß. Denn erstlich fällt das Sinneninteresse weg, das in jeder Landschaft in der Natur ist; und das Schöne erscheint so in der Kunst reiner: zweitens muß auch der Mahler hier mehr thun als die Natur thut; er muß die Bedingungen, die der Schönheit zuwiderlaufen, abändern, und manche Partie, die in der Natur selten schön erscheint, schöner, das heißt, unter freier Zweckmäßigkeit, darstellen. Da aber das Moment der freien Zweckmäßigkeit ein wichtigeres Moment in der Schönheit scheint, als jene Darstellung ohne Interesse, u. s. w. so thut sich das Idealisiren natürlich auch mehr hervor, und steht über dem Verschönern. Bisher scheint man diese unterscheidenden Redensarten, die doch gewiß einen Unterschied anzeigen, noch nicht aus einander gesetzt zu haben: ich weiß nicht, ob dieser wesentliche Unterschied in jenen oben angegebenen Merkmahlen liegt; ich habe nur meine Bemerkungen darüber mittheilen wollen.

Kant sagt „zuerst ist wohl zu bemerken, „daß die Schönheit, zu welcher ein Ideal gesucht „werden soll, keine vage sondern eine durch einen „Begriff von objectiver Zweckmäßigkeit fixirte „Schönheit sein, folglich keinem Objecte eines „ganz reinen sondern zum Theil intellectuirten „Geschmacksurtheils angehören müsse; das ist, in „welcher Art von Gründen der Beurtheilung ein „Ideal Statt finden soll, da muß irgend eine „Idee der Vernunft nach bestimmten Begriffen „zum Grunde liegen, die a priori den Zweck be„stimmt, worauf die innre Möglichkeit des Ge„genstandes beruht. Ein Ideal schöner Blu„men, eines schönen Amöblements, einer schönen „Aussicht, läßt sich nicht denken. Aber auch von „einer bestimmten Zwecken anhängenden Schön„heit, z. B. einem schönen Wohnhause, einem „schönen Baume, schönen Garten, u. s. w. läßt

„sich kein Ideal vorstellen; vermuthlich, weil die „Zwecke durch ihren Begriff nicht ge„nug bestimmt und fixirt sind, folg„lich die Zweckmäßigkeit beinahe so frei ist als „bei der vagen Schönheit. Nur das, was den „Zweck seiner Existenz in sich selbst hat, der „Mensch, der sich durch Vernunft seine Zwecke „selbst bestimmen, oder, wo er sie von der äußern „Wahrnehmung hernehmen muß, doch mit we„sentlichen und allgemeinen Zwecken zusammen„halten, und die Zusammenstimmung mit jenen „alsdann auch ästhetisch beurtheilen kann, dieser „Mensch ist also eines Ideals der Schönheit, „so wie die Menschheit in seiner Person als In„telligenz, des Ideals der Vollkommenheit „unter allen Gegenständen in der Welt allein „fähig."

Allerdings kann idealisiren und Ideal, als die Veränderung eines innern Zwecks in freie Zweckmäßigkeit, in der Kunst nur bei solchen Gegenständen Statt finden, wo wirklich ein innerer Zweck sichtbar ist; also dürfen es keine freien Schönheiten der Natur sein: zweitens darf der Gegenstand auch kein Kunstproduct, z. B. ein Haus, sein, wo der Zweck selbst durch die Kunst aufgeführt und gleichsam sichtbar gemacht wird. Idealisiren findet hier, wie es mir scheint, deßwegen nicht Statt, weil die Kunst nur der Natur entgegen gesetzt wird, idealisiren also, als der Kunst angehörig, auch nur an einem solchen Producte möglich ist, das die Natur selbst unter einem Zwecke veranstaltete. Wenn die Kunst ein Haus idealisiren wollte, so hieße dieß so viel, als die Kunst idealisirt sich selbst, da ein Gebäude nur ein Product der Kunst ist, und der bestimmte Begriff des Idealisirens fiele also hier weg. Ich glaube daher nicht, daß ein Ideal deßwegen nicht bei einem schönen Wohnhause u. s. w. Statt findet, weil, wie Kant es hier erklärt, der Zweck nicht

genug durch den Begriff bestimmt sei, sondern deßhalb, weil das Wohnhaus selbst ein Product der Kunst ist, idealisiren aber nur der Natur entgegensteht. Daß aber ein Ideal bei einer schönen Blume nicht Statt finden kann, ist deßhalb der Fall, weil die Kunst, da die Blume selbst keinen innern Zweck hat, der ihre Form bestimmt, auch diesen Zweck nicht etwa unter freiere Zweckmäßigkeit darstellen kann. Eben so auch bei einem schönen Garten, einer Landschaft, wo, da der innere Zweck fehlt, nur Verschönerung Statt findet. Es sind also drei Momente, die in dem Begriffe des Idealisirens, als der Darstellung eines Gegenstandes, in welchem ein innrer objectiver Zweck sichtbar ist, unter freier Zweckmäßigkeit liegen und dasselbe möglich machen: 1) der Gegenstand darf keine freie Naturschönheit sein; 2) der Zweck muß in dem Gegenstande selbst liegen; 3) der Zweck von der Natur, aber nicht durch Kunst, bestimmt sein, wie bei dem Hause. Man kann nicht einmahl bei einem Hause, im eigentlichen, wahren Sinne des Worts, sagen, verschönern, weil auch dieses nur auf Natur hinsieht, und ein Product der Natur, aber nicht der Kunst, voraussetzt. Ideal ist nun möglich, glaube ich, in wie fern in einem Gegenstande ein innrer Zweck dem Körper oder dem Gemüthe nach aufgegeben ist, also in doppelter Rücksicht: dort eine mediceische Venus, hier ein Ideal, aus welchem Geistesstärke hervorblickt, z. B. ein Laokoon, u. s. w. — Ich weiß nicht, warum Kant bei dem Menschen bloß Ideal Statt finden lassen will, in wie fern er sich seinen Zweck durch Vernunft setzt, und dasselbe bloß auf den Vernunftzweck einschränkt. Mir scheint hier eine Eintheilung des Idealisirens entweder dem Körper oder dem Geiste nach nothwendig zu sein. Kunstrichter mögen entscheiden!

Zweite Betrachtung.

Von dem

Interessirenden und Schönen, und einer darauf gegründeten Eintheilung der Gärten.

Hingewandt zu dir, schönes Landschaftsgemählde, verschönerte Natur, wo alles in einem reinern, höhern, lichtern Glanze erscheint, was ist es, daß ich gern wieder zu dir zurückkehre, einfache, schuldlose Natur, in deinen Bezirk, wo du ungeschmückt, ungeordnet deine' Landschaft zeign, gern hinkehre zu dir, kleines Landschaftsgemählde, das nur einen Baum, eine kleine Wiese, mit einem Bach gewässert, und eine kleine, friedliche, ländliche Hütte zeigt? Dort spannt sich ein weiter Horizont über deine Gefilde aus; mein Auge verliert sich an jenen Bergen, die sich in endlose Aussichten hinausziehen;

mein Auge schweift gern und wollüstig um jenen See herum, den du, Kunst, in so schöne und doch so ungezwungene Form gegossen hast, um die größern, erhabenen, bald lichtern bald schattenvollern Wölbungen der Bäume, des Waldes. Aber doch bist du mir lieb, bist mir werther, kunstlose Landschaft, die du in einem kleinen Bezirk, in heiliger Stille, in Fried und Ruhe einen schattigen Baum, unter dem der Wanderer ruht, eine reine Wiesenquelle, eine einzelne moosichte Strohhütte und einen kleinen Busch von Wald umschließest; nein, ich kehre zu dir zurück, Natur. Es ist wahr, ich kann jener Landschaft das Verdienst der Erhöhung, des verschönerten Daseins, nicht versagen: — aber die Wärme, die Fülle, die mir von deinem kleinen Gebiete, von deinem kunstlosen Gewande entgegen haucht, vermisse ich; ich werde empor getragen, ohne daß mein Gefühl erwärmt, mein eigentliches Sein an dich gefesselt wird. Dort in jener kleinen Landschaft, die die Kunst der Natur ähnlich hinstellte, dort auf jenem trocknen Anger, auf jenem Rain, dort

zwischen dem grünenden Saatfelde — in deinem Gebiet, Natur, haucht mir jede Blume, jeder Busch ein wärmeres Interesse entgegen: es ist mir alles näher, wohlthuender; es erhebt mich zu überirdischen Freuden, die die reich verschönerte Kunst nicht gewähren kann!

Wer sollte diesen zwiefachen Streit zwischen Natur und Kunst, zwischen seinen Gefühlen bei verschönerten Landschaften der Kunst und bei den schmucklosen, ungeordneten aber doch schönen Werken der Natur nicht empfunden haben? Wer sollte nicht gern sich lieber zu der Natur hinwenden und das Gemählde sehn, das Werther von der Natur entwirft, wo er sie in ihren interessirenden Bedeutungen auffaßt, in ihrer bedeutendsten, lebendigsten und wärmsten Sprache schildert, 1) als sich vor das schönste, reichste, verschönerte Landschaftsgemählde hinstellen, wo die Natur zwar verschönert, wo ihre Formen reiner, gebildeter scheinen, aber wo auch die warme Fülle des Interesses, die geheime Bedeutung verschwunden und erkaltet ist?

Das Schöne der Natur ist das Symbol der Sittlichkeit, sagt Kant, das Aesthetische der Natur ein analoger Ausdruck des moralischen Guten. Wie das Moralische mit einem Interesse, welches durch jenes hervorgebracht wird, verbunden ist, so gesellet sich zu dem Gefühl des Schönen der Natur, nach dieser Analogie, das warme Interesse, das höhere Leben, das wir bei den Schönheiten der Natur fühlen, und welches uns von jener reichen, von der Kunst verschönerten Landschaft wegzog. Wir finden Stoff genug zur Bewunderung, wie die Natur auch in ihren Werken einen so gleichen Abdruck von dem Allgemeinen, das dem Moralischen eigen ist, veranstalten konnte (das Moralische enthält eine allgemeine Gesetzgebung; das Aesthetische, ob es schon nicht durch Begriffe ein Allgemeines gebietet, sinnt es doch eben so allgemein nothwendig jedermann an). Wir finden daher in dem Schönen der Natur, mittelst dieser Analogie der Allgemeinheit, einen Bezug auf Sittlichkeit, auf das

Uebersinnliche unsers Handelns und Seins; ein moralisches Interesse gesellt sich zu der Beschauung der Schönheit der Natur, — aber nur der Natur allein, da nur diese, als eine sinnliche Schöpferin, die sich in besondern, einzelnen Gegenständen zeigt, uns durch ihre Hinweisung in ihren schönen Formen auf das Allgemeine unserer moralischen Freiheit Bewunderung und Liebe abnöthigen kann.

Dieses Interesse macht eine gewisse Ausgleichung zwischen den Vorzügen, den Verdiensten der Natur und Kunst möglich: hier die Natur verschönert, in einer höhern, freiern Zweckmäßigkeit, aber ohne beigesellte Gefühl eines Interesses; dort in den Werken, den Landschaften der Natur weniger Ideal, weniger reine, unvermischte Schönheit, aber auch ein Interesse, das uns für den Mangel der reinern, höhern Schönheit, des leeren Spiels der Zweckmäßigkeit doppelt entschädigt, und, wenn überhaupt das Schöne durch moralische Idee gewinnen kann, mehr für uns ist als

jene durch die Kunst erhöhte freie Zweckmäßigkeit in Formen und Gestalten.

Aber es findet hier eine Unterscheidung Statt, eine Bemerkung, die dasjenige erklären muß, was uns bei jener allgemeinen Anmerkung auffällt und entgegensteht Wir empfinden ja auch *nicht* bei allen schönen Gegenständen der Natur ein solches Interesse, und empfinden es doch auch zuweilen bei gewissen Darstellungen der Kunst. Worauf beruht also dieser Unterschied, diese Ausnahme von jenem allgemeinen Gesetz, das wir oben aufstellten? Interessirt uns nicht, wie ich eben oben erwähnte und wie jeder aus seiner eignen Erfahrung bemerken kann, oft eine kleine Landschaft in der Kunst mehr als eine größere, weit ausgedehnte? und fällt das moralische Interesse nicht bei gewissen, schönen Gegenständen der Natur, als bei schönen Menschen, weg, da es uns hingegen bei dem Anblicke einer wilden schönen Wiesenblume mit ganzer Stärke hinreißt? und doch ist beides Werk der Natur, und der s c h ö n e n Natur.

Erstlich kann überhaupt das Interessirende, das wir bei schönen Gegenständen der Natur empfinden, bei der Kunst deßhalb nicht Statt haben, weil sie verschönerte oder gar idealisirte Natur ist, und Verschönerung und Idealisirung uns erinnert, daß das Werk oder der Gegenstand künstlich oder durch Kunst, nach Absicht und Zweck, hervorgebracht worden ist. Wir haben oben erwähnt, daß dieses Interesse, diese begleitenden Gefühle von moralischen Ideen nur allein durch schöne Natur erregt werden können, indem die Analogie des Allgemeinen zwischen dem Guten und Schönen (die Bewunderung, die uns ergreift, daß die sinnliche, beschränkte Natur ihren Gegenständen ein solches Allgemeines gleichsam ausdrücken konnte) verursacht, daß das Interesse, welches das Moralische begleitet, auch auf das Schöne in der Natur übergetragen wird, als hätte uns gleichsam die Natur durch dieses sinnliche, allgemeine Symbol des Schönen eine Anweisung auf das Gute und auf das Uebersinnliche geben wollen. Wo aber Verschönerung Statt findet, wo wir Ideale

finden, da fällt und muß jenes Interesse ganz wegfallen, indem wir nicht mehr die Natur, die beschränkte, sinnliche Natur, als die Bildnerin und Künstlerin erblicken, die uns bei aller ihrer Beschränktheit ein Allgemeines, ein Uebersinnliches in ihren Formen gezeigt und gegeben habe. Bei verschönerten Landschaften, bei Idealen der Menschendarstellung kann daher von einem solchen moralischen Interesse, das uns bei schönen Gegenständen der Natur ergreift, und eine lebendige, innere Beziehung zwischen uns und dem Gegenstande hervorbringt, gar nicht die Rede sein.

Bei Landschaften aber, die der Künstler weniger durch den Reichthum reiner Schönheiten ausgeschmückt, vielmehr ganz treu der Natur abgeborgt und in ihrem natürlichen, einfachen, kunstlosen Gewande aufgestellt hat, wirkt die Kunst so viel als die Natur, in dem Falle nehmlich, wenn die Kunst Statt der Natur wirkt, und die Täuschung über uns zu bringen weiß, daß wir in der Natur zu sein

und Natur zu erblicken glauben; eine Täuschung, welche allerdings bewirkt wird, wenn der Künstler den Zwang seiner Regeln, seiner Kunst verbirgt, und der Natur ihre Nachlässigkeit, ihr ungeschmücktes Wesen, ihr einfaches, leises Auftreten in Schmückung ihrer Gestalten ablernt. Das lebendige, warme Interesse, das uns bei Erblickung schöner Naturgegenstände belebt, uns zu einem höhern Dasein, zu einer Ahndung von etwas Uebersinnlichem hinführt, ergreift uns; das ganze Reich moralischer Ideen kommt über uns: wir weichen gern von jener größern, gemahlten Landschaft, wo der Künstler seinen ganzen Reichthum, seine ganze Zauberkräfte über alles ausstreute, weg, und wandeln, im leises Nachdenken versunken, in frohen, moralischen Gefühlen in jenem kleinen Bezirk der gemahlten Landschaft, auf jener Wiese, wo der Anblick eines stillen, ruhigen Dorfs uns erfreut, wo ein stiller Hain, in dem der Frühling weht, uns ergötzt, und der kleine Wiesenbach, die unschuldigen, frohen Kinder des Frühlings, uns Anlaß zur Dichtung geben. Wer hat sich nicht

gern von größern, bewunderten Gemählden der Landschaft weggewendet und sein Auge auf kleine Bezirke der Natur, die der Künstler auf Leinwand aufgestellt hatte, beschränkt?

Zu dem Gefühle des Interesses bei schönen Naturgegenständen, wenn sich dieses wirklich mit dem Gefühl des Schönen gatten, oder jenes durch dieses geweckt werden soll, scheint aber auch erfordert zu werden, daß der Gegenstand der schönen Natur gleichsam wandelbarer Gestalt, gehaltloser Form, und zugleich ein Gegenstand, der keinen innern Zweck hat, sei. Der Mangel der Schranken, der Grenzen, die wir hier erblicken, und wo wir doch so bewundernswürdige Schönheit finden, bringt gleichsam unser Gefühl in einen gewissen Contrast: wir können den hohen Schatz, die Fülle der Schönheit nicht mit dem kleinen, gebrechlichen, hinfälligen Gegenstand reimen, der gleichsam keine Existenz in sich selbst hat; wir werden über die Form des Gegenstandes weggeführt; wir suchen den Grund sei-

ner Existenz, seiner Schönheit außerhalb, und werden so zu der Natur als der allgütigen Schöpferin der Schönheit geleitet. Bei den Gegenständen, die größer, in sich selbst ruhend angetroffen werden, selbst wenn sie die größten Naturschönheiten sind, scheint es mir, daß dieses Gefühl des Interesses weniger Statt finde: wir haften gleichsam an dem Gegenstande selbst, können über seine harten Grenzen und Schranken nicht hinwegkommen, da wir dort, durch die leichte, kleine, zarte Gestalt gleichsam selbst zu einer andern Pflegerin dieses kleinen Geschöpfs hingeleitet werden; wir empfinden also bloß die Schönheit desselben als Schönheit, als Kunst, das heißt, kein Gefühl des Interesses wird durch jenen Gegenstand geweckt, indem wir nicht über die Schranken zu der Natur, als welche diese Schönheit schuf, hingeführt werden. Ferner scheint mir jenes Interesse bei solchen von der Natur mit ihren Schönheiten ausgeschmückten Gegenständen wegzufallen, die einen Selbstzweck in sich haben, der entweder die Form, den körperlichen Umriß, bestimmt zu

haben scheint, oder der höher, unsichtbar in der Vernunft liegt. Der Zweck, den wir in diesen Gegenständen wahrnehmen, ob sie gleich von der Natur hervorgebracht sind, macht, daß wir bei dem Gegenstande selbst stehn bleiben, in ihm gleichsam selbst seine Existenz, seine Schönheit gegründet finden, und nicht die Natur erblikken, die bei ihren beschränkten sinnlichen Hüllen ihren Geschöpfen ein so allgemeines Symbol der Sittlichkeit aufgedrückt.

Hierin finde ich die natürliche Ursache, warum selbst bei dem Gefühle mancher Naturschönheiten das Interesse nicht zu finden ist; eine Ursache, die sich wohl mit dem Wesen des Uebersinnlichen verträgt, zu welchem wir gleichsam leichter hinüberkommen, wenn wir die leichte, hinfällige Gestalt des Sinnlichen und sein zufälliges, durch nichts bestimmtes, Dasein wahrnehmen. Wer fühlt sich nicht bei einer kleinen, unbedeutenden Wiesenblume, die von der Natur mit einer einfachen, schmucklosen Schönheit geziert ist, mit einem besondern Interesse be-

lebt, mit einer gewissen Rührung, einer gewissen Liebe zu dem kleinen, schönen Gegenstande hingezogen, und endlich zur unendlichen, gütigen Natur hingeführt, welche dieser kleinen verborgnen Blume so viel Anmuth gab? Die kleine, leichte Gestalt, das Hinfällige derselben, das uns gleichsam zeigt, die Schönheit könne nicht durch die Blume selbst kommen, die leichten Grenzen, Schranken, in welche das kleine Geschöpf eingefaßt wird, das zufällige, ungefähre Dasein derselben, von welchem wir weder einen äußern noch innern Zweck wahrnehmen, dieß treibt uns über dieselbe zur Natur hinaus; und nun entsteht das Interesse — das Gefühl des Schönen, das mit dunkeln moralischen Erinnerungen, mit Phantasien von einem moralischen Gepräge vermischt ist 1).

Man denke sich hingegen einen großen, starken Baum, welcher zwar von der Natur als die auserlesenste Form der Schönheit gegossen, aber stark, groß ist, seine Existenz gleichsam in sich selbst gegründet zu haben, und auf sich, auf

seiner Stärke, zu ruhen scheint, nimmermehr wird das Gefühl des Schönen bei dem Anblick desselben ein leises Gefühl des Interesses begleiten. Wir haften bei dem Baume; die abgemessenen Grenzen, die harten Schranken halten uns gleichsam fest, und wir schreiten nicht über das Gefühl des Schönen zur unendlichen Natur hinaus. Aber wie leicht empfänglich sind wir für dieses Interesse bei leicht beweglichen, kleinen, zierlichen Gegenständen, bei den kleinen Kindern der Wiese, bei den kleinen, verschlungenen Wellen eines Bachs, an dem wir gelagert sind, bei einem Gebüsch, dessen Blätter sich leicht in einander schlingen! hier findet jenes Gefühl Statt es überrascht uns aber nimmer bei den harten, größern Gegenständen, bei einer Eiche z. B. wo wir an dem Gestande selbst geheftet bleiben, und über seine Schönheit nicht hinaus können.

Eben so ist es auch mit der Schönheit des Menschen bewandt, und wenn er von der Natur als Muster des Schönen, der freien Zweck-

mäßigkeit, seiner Form nach, noch so außerordentlich dargestellt ist. Es kommt kein Gedanke von der Natur und kein Gefühl von jenem intellectuellen, moralischen Interesse; der Mensch hat den Zweck in sich selbst, er ist in sich selbst: wir bleiben also bei dem Gefühl der Schönheit, als eines Etwas das in ihm gegründet ist, stehen, und nichts kann uns über die festen Grenzen des Zwecks hinweg führen, und uns etwa einen Blick auf die Schöpferin Natur thun lassen. Diese Bemerkung über die Naturschönheit in Absicht auf die Entstehung oder das Schweigen des Interessirenden, welches bei gewissen Gegenständen der Natur, an denen wir einen innern Zweck der Form wahrnehmen, gar nicht erregt und angefacht werden kann, scheint mir so allgemein zu sein, daß wir selbst bei dem Anblick schöner, zarter Körper von Kindern wenig oder gar nichts von diesem Gefühl empfinden, sondern bloß in der Schönheit schwelgen, und durch nichts außerhalb derselben auf die Natur hingeführt werden.

Dieses Gefühl des Interessirenden scheint mir daher auch selbst in der landschaftlichen Natur mehr oder weniger zu schweigen, je mehr wir in der einen Landschaft eine gewisse Art von Verschönerung durch die Hand der Natur selbst erblicken, und in der andern, dem kleinern Gebiete einer geschlossenen Landschaft, eines kleinen Hains, einer sich nicht weit erstreckenden Ansicht einer Wiese, den vollen Athem und gleichsam die Wärme der rohen Natur sehn. Dieß also die Auflösung des Räthsels, warum wir selbst in der Kunst unser Auge gern von der schönen, durch die Kunst verschönerten, Landschaft wegwenden, und auf der kleinen, interessirenden Landschaft, wo die Kunst weniger that, ruhen, uns lieber hier in dem unendlichen Gefühl eines überirdischen Interesses gefallen, als dort in der freiern, leeren Zweckmäßigkeit der Formen hinschweben.

Das moralische Interesse, das die Schönheit also erstlich der Natur begleitet, scheint bei solchen Gegenständen Statt zu finden, bei

denen wir keinen innern Selbstzweck ihrer Form erkennen; zweitens, bei solchen, bei denen die Umrisse ihres Körpers gleichsam so zart, so fein verschmolzen sind, daß wir über diese sinnliche Grenze hinwegkommen, und selbst durch dieses Analoge zu dem Unbestimmten, Uebersinnlichen, Grenzenlosen hingeführt werden. Ueberhaupt muß aber auch in der Natur aller Anschein von Verschönerung wegfallen, wenn dieses Gefühl des Interesses hier seinen Platz behaupten soll. Die Darstellung dieser Nichtverschönerung beruht auf einer ungeschmückten, einfachen Form, einem prunklosen Ansehn, einer gewissen Unordnung, Nachlässigkeit, Verschlungenheit, die der Natur in ihren Arbeiten eigen zu sein scheint. — Die Bildhauerei, die schon als idealisirende Kunst keinen Anspruch auf Erregung eines solchen Interesses bei der Mittheilung des Gefühls des Schönen machen kann, kann auch deßhalb, weil sie bloß menschliche Formen zum Gegenstand ihrer Darstellung macht, ein solches interessirende Gefühl nicht erregen, eben so wenig wie die Histo-

rienmahlerei, in wie fern sie Handlungen an Menschen darstellt, die jederzeit die Form ihres Körpers nach einem gewissen Zweck in sich selbst haben und zu haben scheinen.

Aber mit Recht können wir nun eine Eintheilung der landschaftlichen Kunst machen, wie fern sie entweder verschönerte oder interessirende Natur, das heißt schöne, ungeschmückte Natur, ohne Verschönerung, darstellt. Jene stellt die Landschaft reiner, zweckmäßiger, freier, weit ausgedehnt, ohne alles Sinneninteresse, mit Verschönerung aller einzelnen Theile auf, während die Natur mehr im Großen für die Ferne des Auges zu arbeiten scheint; diese ahmt die Natur nach, sie giebt die schönen Formen der landschaftlichen Natur eben so ungekünstelt, nachlässig, ungeordnet gleichsam wieder. Es versteht sich aber von selbst, daß die interessirende landschaftliche Kunst dieses Interesse ebenfalls nur in dem Schönen und durch das Schöne darstellen kann; denn nur das Schöne in seiner allgemeinen Form,

als Analogie des Moralischen, kann jenes Interesse erzeugen, das von dem empirischen Interesse, welches bloß für die Sinne berechnet ist, und von dem Angenehmen und Nützlichen abhängt, weit entfernt und unterschieden ist. Diese Art der landschaftlichen Mahlerei muß also nicht weniger auf Darstellung des Schönen hinarbeiten; nur daß der Künstler, außerdem daß er mit Leichtigkeit arbeiten muß, damit man nicht den Zwang der Regeln der kunstmäßigen Arbeit sehe, der Natur noch eine gewisse Nachlässigkeit, ein gewisses Ungeordnetes abzulernen hat, um in dieser Art der Landschaften das Gegentheil von demjenigen darzustellen, was er dort bei den verschönerten Landschaften zur Verschönerung thut. Dieses Nachlässige, Ungeordnete, dieses Wegsein von Verschönerung, von reinerm Dasein, macht es besonders, daß wir in der Natur zu sein glauben, ob wir gleich nur das Kunstwerk erblicken, und daß sich nun, wie in der einfachen landschaftlichen Natur, das Gefühl des Interesses zu dem Gefühl des Schönen gesellt. Es ist dieß nicht etwa ein fremder

Antheil, den wir hier, als dem Schönen zuwider, in die Kunst der Landschaftsmahlerei bringen, wenn wir vom moralischen Interesse reden, das eine gewisse Art dieser Kunst erregen kann; denn das Schöne bleibt hier immer das Eigenthümliche der Darstellung, und wir betrachten es hier nur, wie es ohne ein Interesse ist, oder von einem gewissen interessirenden Gefühl begleitet sein kann. Der Mahler mahlt also, selbst bei den interessirenden Landschaften, immer nur für das Schöne, nur daß er es zugleich als ein Mittel ansieht zu interessiren, indem er nicht verschönert, und die Natur in Absicht auf ihre gewöhnliche Darstellung nicht übersteigt.

Ich komme aber zu dem Hauptpunkt meiner Betrachtung, der freilich wohl für manche Gartenkünstler befremdend und unnatürlich scheinen mag, weil es bisher nicht ist gewöhnlich gewesen (ob es gleich in dem Wesen der Kunst und der Natur gegründet ist), auch einen

Unterschied zwischen Gärten, als Darstellungen der landschaftlichen Natur in der Natur selbst, nach jener Unterscheidung der Landschaftsmahlerei zu machen, und sie erstlich in Gärten, welche die Natur verschönern, zweitens in Gärten, welche ohne Verschönerung die Natur ganz getreu darstellen, einzutheilen. Jene Art würde ich zur gegenseitigen Unterscheidung, die verschönernde Gartenkunst oder den schönen Garten, diese die interessirende Gartenkunst oder den interessirenden Garten nennen. Jener würde und müßte die Natur in einem verschönerten Lichte, in einem höhern und reinern Glanze mahlen, so daß bei dieser Verschönerung jenes Gefühl des Interessirenden keinen Platz haben würde; dieser aber würde und müßte die Natur ohne alle Verschönerung in ihrer schönen landschaftlichen Bildung ganz getreu darstellen, so daß hier das Gefühl des Interesses, des Interessirenden, die beigesellte, durch das hier gemahlte Schöne der Natur erregte Empfindung ausmachte. Der verschönerte Garten thut eben das, was

die verschönerte Landschaft in der Kunst thut; und eben so thut die interessirende Gartenkunst dasselbe, worauf sich die Landschaftsmahlerei, um zu interessiren, einschränkt. Dort würden wir wissen und empfinden, daß es Kunst ist, ob sie gleich der Natur nahe zu kommen, Natur zu sein scheint, hier aber nichts weiter ahnden, als daß es Natur ist, welche Kunst zu sein scheint. In einem solchen Verhältniß scheint mir der verschönerte Garten zu dem interessirenden zu stehn, daß wir dort die Kunst als Natur scheinend, hier aber die Natur als Kunst scheinend empfinden würden. —

Diese doppelte landschaftliche Mahlerei in der Natur würde nun, wie aus dieser Eintheilung und aus dem Grunde derselben erhellt, von ganz verschiedenem Charakter sein, und in dem Zuschauer oder Wanderer weit von einander verschiedene Empfindungen erregen und erregen müssen. In dem Garten, wo alles bis auf das Kleinste in schöne Form gegossen, geordnet, die

ganze Landschaft mit einem heitern, reinen Lichte überzogen ist, würden wir die Verschönerung, das höhere, reine Dasein der Kunst empfinden; in demjenigen hingegen, wo wir das Schöne der Natur zwar dargestellt, aber nicht verschönert erblicken, würde uns nur die Natur in ihrem nachlässigen, freien Gewande erscheinen, und das Interesse, das Interessirende, würde ersetzen, was ihm an Verschönerung abgeht, und was jener voraus hat. Jener würde verschönerte Landschaft sein, aber kein Interesse haben — hier keine Verschönerung, aber Statt dessen das Interessirende von der Art, wie es Kant als beigesellltes Gefühl des Naturschönen angegeben hat.

Ich berufe mich, um die Rechtmäßigkeit dieser Eintheilung zu sichern, auf das Gefühl eines jeden, der nur einiger Maßen mit Gärten der Kunst bekannt und auf seine herrschenden Empfindungen in denselben aufmerksam gewesen ist, ob er nicht in dem einen Garten mehr von Kunst, Verschönerung, von einem höhern,

reinern Dasein gefunden und ein freies, zweckmäßiges Spiel seiner Kräfte gefühlt habe, in dem andern hingegen mehr ein warmes Gefühl von Interesse, von Belebung seines Herzens, von Mischung des Gefühls des Schönen mit moralischen Ideen — aber nichts von Verschönerung und verschönerter Natur. Dort lebt er mehr mit der Kunst, und freut sich seiner höher gespannten Empfindungen; hier wandert er in der Natur, und glaubt im leichtern, nachlässigern Gefühle an ihrem mütterlichen, segensvollen Busen auszuruhen. Dieser verschiedene Charakter der Gärten ist so auffallend, daß wir wirklich, wenn wir aus einem Englischen Garten in einen interessirenden, einen Naturgarten, treten, in der Natur zu sein wähnen, wo die Kunst nicht die geringste Mühe anwendete, keine Hand anlegte etwas zu ordnen; unsere von der Kunst des verschönerten Gartens gespannten Gefühle lassen nach, und wir glauben, daß uns bloß das Kleid der Natur umwehe. Was aber die Eigenheiten, den besondern eigenthümlichen

Charakter einer jeden dieser beiden Arten der landschaftlichen Gärten betrifft, davon weiter unten, wenn wir auf die einzelne Auseinandersetzung dieser beiden Arten der landschaftlichen Mahlerei in der Natur kommen werden.

Keine andere Eintheilung der Gärten ist möglich als die oben erwähnte, in verschönerte und interessirende; eine Eintheilung, welche aus dem Begriff der Kunst und der Natur und aus den beide begleitenden Gefühlen abgeleitet ist. — In wie fern die Gartenkunst schöne Kunst ist, muß die mögliche Eintheilung der Gärten, als schöner Kunstwerke, aus dem Wesen der Kunst selbst abgeleitet und auf den Begriff des Schönen gegründet sein. Die Unterscheidung der Gärten in Blumengärten, Küchengärten, Baumgärten und eigentliche freie Anlagen der Kunst ist daher keine Eintheilung der Gartenkunst, als schönen Kunst, da diese Eintheilung nach fremdartigen Bestandtheilen, die der Kunst nichts angehen, gemacht worden ist. Der Blumen-

garten ist bloß für das Angenehme, der Küchen- und Baumgarten für das Nützliche gepflanzt; beide bringen also fremdartige Artikel in das Wesen der Kunst, die zu keiner Eintheilung der Gartenkunst berechtigen, und allenfalls bloß eine unbestimmte, weitere Angabe der verschiedenen Arten von Gärten abgeben können. Wenn wir von schöner Gartenkunst reden, so muß die Eintheilung, die gemacht werden soll, in dem Begriff des Schönen, in dem Wesen der Kunst und der schönen Natur liegen. Noch mehr aber ist diejenige Eintheilung der Gärten von außerwesentlichen Merkmahlen genommen, vermöge welcher die Gärten in Gärten von Englischem, Holländischem, Französischem und vielleicht auch Deutschem Geschmack eingetheilt werden. In einer Geschichte der Gartenkunst, wo die allmählige Ausbildung dieser Kunst angegeben wird, mag wohl eine solche historische Benennung zur Bezeichnung des Geschmacks hingehn; aber nie kann sie, wo es auf Theorie, auf Regeln der Gartenkunst ankommt, eine Eintheilung be-

gründen, wenn nicht in der Kunst dieses Statt finden soll, daß ein jeder gleichsam sein bester Koch ist, daß also so viele schöne Gartenkünste und Gärten sind, als sich viele Menschen Gärten anzulegen die Mühe kosten lassen. Eben so wenig statthaft ist die Eintheilung der Gärten in prächtige, schöne, freundliche u. s. w. oder in Sommergärten, Frühlingsgärten, Herbstgärten u. s. w.; die Eintheilung, nach dem Charakter ihrer Besitzer und Anleger, in fürstliche, adeliche und bürgerliche u. s. w. welche Hirschfeld macht, ist, daß ich es sage, noch abgeschmackter und eine Folge eines wenig gereinigten Geschmacks. Es ist Beleidigung der Kunst, die für den Fürsten nicht anders auftreten kann als für den Bürgerlichen, wenn, wie Hirschfeld meint, der Fürst seinen Charakter auch seinen Anlagen aufdrücken und einen fürstlichen Garten haben soll, der Bürgerliche sich aber auch nur auf einen bürgerlichen einschränken muß. Es kann mit der Kunst nicht so beschaffen sein wie mit den Kleidern, daß der Fürst ein reicheres tragen könne

und müsse als der Untergebene. Es ist eine Kunst; und diese macht auf den Reichen wie auf den Aermern gleichen Anspruch, daß sie rein und nach einem möglichen Unterschiede, der aus der Kunst selbst herfließt, aufgestellt werde. Wir übergehn dieses also, als eine Folge eines unreinen und unreifen Gartengeschmacks, wider dessen Tadel die Gartenkünstler wohl nichts haben werden. Eben so scheint es mir mehr gut meinen als ein auf Grundsätzen der Kunst beruhendes Recht zu sein, die Gärten von verschiedenem Geschmacke, z. B. den Französischen und Englischen, mit einander zu vermischen und zu paaren. Sobald sich der Französische Garten nicht mit der schönen Kunst verträgt, so muß nur eine zweideutige Mißgeburt hervorkommen, wenn man denselben Garten durch den Englischen gleichsam anglisiren, der Schönheit näher bringen und beide durch einander gut machen will. Es entsteht dann ein Product, das, wie alles Mittelmäßige in der Kunst, noch schlechter und unleidlicher ist als das Schlechte selbst.

Man darf nicht glauben, daß ich in meine Eintheilung der Gartenkunst vielleicht ein fremdes Princip gebracht habe, indem ich das Interessirende der Natur als den Grund einer möglichen Abtheilung der Gärten in verschönerte und interessirende aufnahm. Denn wie der verschönerte Garten nur allein das Schöne, aber als Kunst reiner, schöner als die gewöhnliche Natur darstellt, so stellt der interessirende Garten ebenfalls auch nur das Schöne dar, aber ohne Hinzuthun einer Verschönerung, so daß er ganz bei der Natur bleibt, wodurch das Interesse hier Statt findet, was überhaupt die schöne Natur hervorbringt, und was dort bei dem verschönerten Garten nicht Statt finden kann. Wir könnten also jenen den verschönerten Garten, auch Kunstgarten, und diesen den interessirenden, Naturgarten, nennen, wenn es um eine Aufstellung von Benennungen der Gärten zu thun wäre. Unter dem Naturgarten, als Kunst, darf man aber nun nicht etwa, wie gewöhnlich, ein wildes, ungeordnetes Gebüsche, oder einen Baum-

Blumen- Küchengarten, oder alles dieses in Eines zusammen geschmolzen denken, sondern schöne Kunst, die nur die Anlagen nicht verschönerte, sondern die schöne Natur als Natur zeigte 3).

Hirschfeld (Theorie der Gartenkunst 1r Band S. 73) sagt: „die Nachrichten von der „Englischen Gartenverbesserung haben, die „Wahrheit zu gestehen, wohl die erste Aufhei- „terung über diesen Gegenstand in Deutschland „vorbereitet. Wir dürfen noch über keine plötz- „liche Revolution, keine sehr verbreitete Nach- „ahmung klagen. Es scheint, daß eigne Ue- „berlegung wirksam wird, die immer einen lang- „samern Gang hält als bloße Nachahmung. „Es mag hier und da wohl einzelne unüberlegte „Copien der Englischen Manier, selbst einige „Nachäffungen Chinesischer Seltsamkeiten ge- „ben; aber im Ganzen scheint doch die ange- „nehme Erwartung durch, daß jetzt der Geist „der Nation sich auch hier einer eignen Ueber- „legung und Thätigkeit überlassen will, und

„daß wir Gärten gewinnen werden, die mit
„dem Gepräge des Deutschen Genies bezeichnet
„sind. Wir haben nicht bloß Anfänge, wir
„haben selbst schon einige glückliche Ausführun-
„gen, die Deutsch sind, ob man sie gleich, um
„sie von der alten Manier zu unterscheiden, un-
„ter dem Namen Englischer Gärten versteckt.
„Warum geben wir ihnen nicht in ihrem eignen
„Namen den Namen des Landes, der Er-
„finder? Die Holländische, die Französische, die
„Englische Manier ist bestimmt; man denkt
„sich bei dem Namen einer jeden schon ihren
„charakteristischen Unterschied. Und was kann
„uns bereden Nationalanlagen mit einem
„fremden Namen zu belegen, der sie für bloße
„Nachahmungen ausgiebt? Ist es etwa mehr
„Empfehlung, wenn der Deutsche Fürst einen
„Englischen, als wenn er einen Deutschen
„Garten hat? Läßt sich nicht eine Manier ge-
„denken und einführen, die Deutsch genug ist,
„um diesen Namen anzunehmen? So viel ist
„gewiß, daß wir schon wirklich einige Gärten
„haben, die zwar in gewissen Theilen dem Eng-

„lischen Geschmack zugehören, vielleicht selbst
„Nachahmungen davon sind, im Ganzen aber
„das Gepräge eines eignen von jenem abwei-
„chenden Geistes haben."

Wir können mit Recht nach der obigen Eintheilung die verschönerte landschaftliche Natur in den Gärten den Englischen Geschmack oder den Englischen Garten nennen, weil diesem in der That die Verschönerung eigen ist, und er gar nicht ohne diese gedacht werden kann. Was aber die interessirende landschaftliche Natur in den Gärten betrifft, so würde ich sie darnach mit dem Namen des Deutschen Garten belegen, weil überhaupt, nach meiner Meinung, der Deutsche, mehr als irgend eine Nation, für das eigentliche Gefühl des Interessirenden mehr als für das der verschönernden Kunst gestimmt sein möchte, weil der Deutsche überhaupt wohl auch die erste Veranlassung zu diesen Gärten gegeben haben mag, oder sie jetzt giebt. Was aber Hirschfeld von den Gärten der Deutschen sagt, in

wie fern sie dadurch, daß sie den Englischen Gärten ein eignes Gepräge geben, Deutsche Gärten benennt werden könnten und müßten, so scheint mir doch, daß eine solche bloße Abänderung, eine solche Vermischung des Deutschen Geschmacks mit dem Englischen keine solche Abänderung der Benennung rechtfertigen könne: denn ein solcher Garten bleibt immer ein Englischer; der Deutsche aber ist ein eigenthümlicher Zweig der schönen Gartenkunst, so daß wir auch in diesem Falle den fürstlichen Garten zu Dessau, den Hirschfeld hier anführt, nicht mit dem Namen Deutsch benennen können, denn er ist immer bloß ein Englischer Garten. Unten, wenn wir die besondern Arten der Gartenkunst nach den Erfordernissen ihrer Anlagen angeben, bestimmter davon, und von dem eignen und unterscheidenden Charakter beider Gärten.

Anmerk. 1. „Mußte denn das so sein, daß das, was des Menschen Glückseligkeit macht, wieder die Quelle seines Elendes würde?

„Das volle, warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur, das mich mit so vieler Wonne überströmte, das rings umher die Welt mir zu einem Paradiese schuf, wird mir jetzt zu einem unerträglichen Peiniger, zu einem quälenden Geist, der mich auf allen Wegen verfolgt. Wenn ich sonst vom Felsen über den Fluß bis zu jenen Hügeln das fruchtbare Thal überschaute, und alles um mich her keimen und quellen sah; wenn ich jene Berge vom Fuße bis zum Gipfel mit hohen, dichten Bäumen bekleidet, jene Thäler in ihren mannigfaltigen Krümmungen von den lieblichsten Wäldern beschattet sah, und der sanfte Fluß zwischen den lispelnden Röhren dahin gleitete und die lieben Wolken abspiegelte, die der sanfte Abendwind am Himmel herüber wiegte; wenn ich dann die Vögel um mich den Wald beleben hörte, und die Millionen Mückenschwärme im letzten rothen Strahle der Sonne muthig tanzten, und ihr letzter zuckender Blick den summenden Käfer aus seinem Grase befreite, und das Summen und Schweben um mich her mich auf den Boden aufmerksam machte, und das Moos, das meinem harten Felsen seine Nahrung abzwingt, und das Geniste, das den dürren Sandhügel hinunter wächst, mir das innere, glühende, heilige Leben der Natur eröffnete: wie faßte ich das alles in mein warmes Herz, fühlte mich in der überfließenden Fülle wie vergöttert, und die herrlichen Gestalten der unendlichen Welt bewegten sich allbelebend in meiner Seele u. s. f." S. Leiden des jungen Werthes, 1. Theil, S. 119.

Anmerk. 2. Das hinreißende, täuschende Gefühl bei dem Gesange einer Nachtigall, welcher wir mit so viel Interesse zuhorchen, scheint mir

mannigfaltig zusammengesetzt und eben wegen dieser mannigfaltigen Zusammensetzung so entzückend und anlockend zu sein. Bald werden wir von dem kleinen Geschöpf, dessen Kleinheit und Unbedeutendheit gar sehr bei dem entzückenden Gesange in Anschlag kommt, und uns denselben noch lieber macht, zu der gütigen Natur, die diesem kleinen Geschöpf die tiefen herzlichen Töne des Empfindens und Trauerns gab, ins Unendliche hinaus getrieben; bald kehren wir wieder gleichsam ins Enge zu demselben zurück, bewundern es, lieben es: beides giebt eine vermischte Empfindung; und das Gefühl, das Entzücken wird durch den Contrast dieser beiden entgegengesetzten Enden, gleichsam des Unendlichen der Natur und des Kleinen dieses Geschöpfes, so gehoben. Aber eben deßwegen findet das interessirende Gefühl hier Statt, weil wir ganz und gar keinen Zweck in dem Vogel selbst finden können, daß er so schön schlägt, so einfach und doch so ausdrucksvoll; wir wollen, wir müssen etwas sehen, worauf dieser Gesang gegründet ist, eine Seele durch die er gleichsam hervorgeht, da wir ihn nicht aus einem bloßen Mechanismus ableiten können. Wie sollten wir auch einen solchen selbstgegebenen Zweck in diesem kleinen Geschöpf selbst auffinden und uns angeben können! Nebst jenem Mangel des Zwecks denken wir auch noch die Kleinheit, die Zartheit des Vogels, mit welcher wir den schönen eindringenden Gesang fast nicht vereinigen können; — und dieses Gehaltlose läßt uns leicht aus dem Endlichen zu dem Unendlichen der Natur hinüber gelangen, oder führt uns selbst dahin, so daß sich nun das Gefühl des Interessirenden mit dem Schönen gattet. Denken wir hingegen Statt dieses Vogels — wie Kant dieses Beispiel braucht, um das Interesse des Naturschönen zu erläutern — einen Menschen, der diesen Gesang nachahmt, so ist es nun nicht etwa der Betrug, den wir entdecken, welcher uns hier die Schönheit des nachgeahmten Ge-

sangs nicht fühlen läßt, auch nicht, wie es mir scheint, weil es nun Kunst ist, wo doch immer noch, selbst wenn das Interesse wegfällt, die Schönheit in dem Gesange bleiben müßte; sondern das, was uns vorher bei dem Gesange des Vogels so entzückte, muß uns bei dieser Nachahmung deßhalb widerlich und unausstehlich werden, weil wir bei dem Gedanken, daß ein Mensch nachahmt, dessen natürlicher Gesang gegen den des Vogels Verschönerung und Kunst ist und sein muß, die Monotonie, das Leere jenes Gesanges wahrnehmen. Die einfache Melodie kann uns bei dem Vogel entzücken, die wenigen Töne sind uns hier sehr angenehm, und der Gesang der Nachtigall scheint uns gleichsam Kunst zu sein; aber in der menschlichen Stimme, welche mehr Reichhaltigkeit in sich enthält, von der wir mehr Verschönerung haben wollen, muß jener nachgeahmte Gesang sehr widerlich werden, weil er nun eine zu einfache Melodie, ein Einerlei ist.

Anmerk. 3. Die Bemerkungen, die ich in dieser Betrachtung über das moralische Interesse, das die schöne Natur hervorbringt, gemacht habe, wie fern selbst die schöne Natur nur in einigen ihrer Gegenstände dieses Interesse erweckt, und das Gefühl des Schönen in derselben mit dem Interesse begleitet ist, sehe man nicht als eigentliche Erörterungen, oder wohl gar als besondere Einwendungen wider Kant an, sondern nur als meine individuellen Beobachtungen, die sich jedoch auf Grundsätze stützen, und die ich hier in einer vollständigen Theorie der Gartenkunst angeben mußte. Denn bei der Betrachtung der Deutschen Gartenkunst wird sich weiter unten ergeben, wie diese anlegen und mahlen müsse, um das Interesse hervorzubringen, so daß die Bemerkungen in dieser Betrachtung Einfluß auf das Folgende

haben. Diejenigen, die diese Theorie nicht etwa bloß zum Zeitvertreib und um etwas dawider sagen zu können, weil sie schon ihr eignes System haben, lesen, bitte ich besonders, daß sie auf die Erörterung und Prüfung dieser Bemerkungen Rücksicht nehmen. — Im Allgemeinen bleibt aber der Kantische Satz, daß nur das Schöne der Natur ein begleitendes Gefühl des moralischen Interesse hervorbringe, allgemein in seiner Gültigkeit, ob ich gleich einige Bemerkungen gemacht habe, was der Gegenstand der schönen Natur für Grenzen, was er für eine Bestimmung haben müsse, wenn er jenes Interesse wecken und moralische Ideen von der unendlichen Natur in uns hervorbringen solle. — Was die Eintheilung der Gärten in Englische und Deutsche betrifft, so habe ich sie schon im Allgemeinen, aber freilich unbestimmt, bei der Beschreibung des Englischen Gartens zu Wörlitz und des Deutschen Gartens Luisium bei Dessau (in Beckers Taschenbuch für Gartenfreunde 1795 - 96) angegeben; es blieb aber hier bloß bei dem Namen, der Benennung und bei einer allgemeinen, unbestimmten Bemerkung. Ich war selbst mit diesem Unterschiede noch nicht im Reinen; ich urtheilte und theilte hier bloß nach meinem Gefühl ab, das ich bei jenen oben genannten Gärten gehabt hatte, ohne Rücksicht auf Grundsätze zu nehmen, und mein Gefühl auf Gesetze der schönen Gartenkunst zurückzuführen, wie fern nach diesen selbst eine solche Eintheilung bestimmt und gegeben sei. Ich glaube, es ist mehr als alles nöthig, da wir in unsern Zeiten so aufmerksam auf Gärten, auf Verbesserung der Anlagen und Regeln des Geschmacks derselben sind, von Grundsätzen anzufangen, und nicht bloß Beobachtungen zu geben; eine Ursache, warum ich wünschen würde, daß die bisherigen vortrefflichen Schriften über Gartenkunst mehr auf Theorie, Aesthetik, Kunst sähen, als

daß sie bloß durch Beschreibung von Gärten, durch einzelne zerstreute Bemerkungen den Geschmack zu reinigen suchen, wo doch immer das Meiste bloß unbestimmt bleibt, und nicht scharf genug bezeichnet und abgetheilt wird. Ich hoffe, daß man mir hier nicht mit der Einwendung entgegen kommen werde, die Herr Nikolai (Reisebeschr. II. B.) gegen Prof. Heydenreich macht, daß die Kunst nur von Beobachtungen anfangen — daß man Gärten sehen müsse.

Dritte Betrachtung.

Vergleichung der Landschaftsmahlerei mit der Gartenkunst.

Forschen wir nach, mit welchem Zweige der Künste die Gartenkunst am meisten verwandt sei, mit welcher andern Kunst sie in Verbindung stehe; so dürfte man wohl nicht lange zweifeln, sie neben die Landschaftsmahlerei hinzustellen, und sie mit dieser für Eins, und nur in Hinsicht auf die Form der Darstellung für verschieden zu halten. Die Landschaftsmahlerei schildert die schöne Natur in ihren Land-

schaften, in der Zusammenstellung der Partien, Aussichten, Gegenden; die Gartenkunst thut oder soll es nicht weniger thun. Jene stellt dieses aber nur in einem Sinnenschein auf Leinwand, in einer gleichen Fläche dar; die Gartenkunst hingegen mahlet oder erziehet die Landschaft wirklich in der Natur, sie bringt sie selbst durch Zusammenstellung der gegebenen schönen landschaftlichen Producte der Natur hervor. Kant theilt die Lustgärtnerei der Mahlerkunst zu, und leitet beide von einem Zweige ab: „die Mahlerkunst, „als die zweite Art bildender Künste, welche den „Sinnenschein künstlich mit Ideen verbunden „darstellt, würde ich in die der schönen Schil„derung der Natur, und in die der schönen „Zusammenstellung ihrer Producte ein„theilen. Die erste wäre die eigentliche Mah„lerei, die zweite die Lustgärtnerei; denn „die erste giebt nur den Schein der körperlichen „Ausdehnung, die zweite aber diese nach der „Wahrheit, aber nur den Schein von Benut„zung und Gebrauch zu andern Zwecken, als

„bloß für das Spiel der Einbildung in Beschau„ung ihrer Formen.“ Wenn Kant die Gartenkunst als einen Zweig der Mahlerei überhaupt anerkennt, mit wie viel mehrerem Rechte können wir dieselbe nicht mit der Landschaftsmahlerei für verwandt und für Eins halten! Wenn Kant in der angeführten Stelle die Lustgärtnerei der Mahlerkunst an die Seite setzt, so sind seine Gründe: weil jene überhaupt ihre Formen aus der Natur nimmt, also nicht eine Kunst ist wie die Plastik, die ihre Formen selbst bildet; weil sie, zweitens, nicht wie die Baukunst bei der Zusammenstellung der Naturproducte einen eigentlichen bestimmten Zweck zur Bedingung hat, sondern bloß wie die Mahlerkunst für das freie Spiel in der Beschauung arbeitet. Es setzt aber Kant die Lustgärtnerei noch bestimmter und eigentlicher der Landschaftsmahlerei an die Seite, indem er in der Anmerkung zu dem obigen sagt, daß die Lustgärtnerei, eben weil sie kein bestimmtes Thema habe, mit der ästhetischen Mahlerei, die auch ohne bestimmtes Thema in der

Zusammenstellung von Luft, Land und Wasser durch Schatten sei, also mit der Landschaftsmahlerei überein komme. „Daß die Lustgärt„nerei als eine Art von Mahlerkunst betrachtet „werden könne, ob sie zwar ihre Formen kör„perlich darstellt, scheint befremdlich: da sie „aber ihre Formen wirklich aus der Natur „nimmt (die Bäume, Gesträuche, Gräser und „Blumen aus Wald und Feld, wenigstens ur„anfänglich), und so fern nicht, etwa wie die „Plastik, Kunst ist, auch keinen Begriff von „dem Gegenstande und seinem Zwecke (wie et„wa die Baukunst) zur Bedingung ihrer Zu„sammenstellung hat, sondern bloß das freie „Spiel der Einbildungskraft in der Beschauung; „so kommt sie mit der bloß ästhetischen Mahlerei, „die kein bestimmtes Thema hat (Luft, Land „und Wasser durch Licht und Schatten unterhal„tend zusammen stellt), so fern überein." Die verschiedene Form der Darstellung, daß die Landschaftsmahlerei durch Licht und Schatten darstellt, die Gartenkunst hingegen die Landschaft in der wirklichen Natur, das heißt,

durch wirklliches Zusammenstellen ihrer landschaftlichen Producte, zeigt, kann nichts dazu beitragen, beide Künste ihrem Wesen nach für verschieden zu halten, da beide in der Bestimmung ihres Wesens so genau mit einander überein kommen. Ich folge denn auch dieser gerechten und ganz natürlichen Eintheilung, die jeder sogleich als wahr anerkennen muß, und sehe nun besonders darauf hin, was beide im Einzelnen mit einander gemein haben, und worin sie sich durch die Darstellung, durch die Form der Darstellung, von einander unterscheiden 1).

Sehen wir auf den mechanischen Theil der Kunst, so finden wir, daß der Landschaftsmahler weniger Sorge und Pflege nöthig hat, sein landschaftliches Gemählde aufzustellen, als der Gartenkünstler, um die Landschaft wirklich in der Natur zu erziehen und zu vollenden. Bei der Landschaftsmahlerei ist mit der ersten glücklichen Geburt in der Phantasie des Künstlers gleich alles da; alles ist leicht in Umrissen dar-

gestellt; in wenigen Tagen steht die Landschaft in ihrem Flor, in ihrem Leben, in ihrer vollen Natur oder in ihrem verschönerten Dasein, mit aller der Schattirung und Farbenschmelzung auf dem Blatte. Der Landschaftsmahler ist gleichsam der glückliche Sohn des Himmels, dem seine Eingebungen auch gleich wirklich werden, oder der mit leichter Mühe, wenn er die Kunstgriffe der Kunst in seiner Hand hat, dieselben in Wirklichkeit darstellen und in Leben übergehn lassen kann. Bei dem Gartenkünstler aber findet wirkliche Erziehung, Pflege seines Kindes, seiner gepflanzten Landschaft Statt: er muß warten, ziehen, pflegen; der Segen des Himmels, die gütige Natur muß dazu helfen; und Jahre sind vergangen, ehe seine Anlagen erzogen und in ihrer Blüthe sind. In der Macht des Landschaftsmahlers stehet es, wenn sein Gebilde ihm nicht gefällt, hie und da einzelne Theile, kleine Partien auszulöschen, und Statt des ausgelöschten sogleich eine herrliche, vortreffliche Scene, die seinem Geist entspricht, aufstehn zu lassen; aber nur nach Jah-

ren kann der Gartenkünstler erst sehen, was die Landschaft wird, ob sie seinem ersten gemachten Entwurf in der Phantasie entsprechen, oder nur wenig von dem Geiste, von der Hoffnung desselben an sich tragen wird. Der Gartenkünstler muß neben dem, daß er Schöpfer ist, auch Wärter, Erzieher und Pfleger sein.

Was die Form der Darstellung anbetrifft, vermöge welcher der Landschaftsmahler auf einer leeren glatten Leinwand mahlet, diese ganze Fläche ihm zu Gebote steht, Hügel und Berge, Wald, Luft und Himmel hier aufstehen und sich ausbreiten können, der Gartenkünstler aber in der wirklichen Natur arbeitet; so siehet man, daß auch hier der Gartenkünstler nicht alles allein verrichten kann, sondern die Natur zur Gehülfin nehmen muß. Diese muß die Berge, die Hügel, die weiten schönen Aussichten, selbst in dieser Gegend hingestellt, die Mittel, alles in dieser Gegend glücklich zu ordnen, schon an die Hand gegeben haben, wenn der Gartenkünstler in seinen niedern Pflanzun-

gen, in seiner niedern Schöpfung glücklich sein, das heißt, wenn er ein glückliches Landschaftsgemählde voll Schönheit und Abwechselung von Bergen und Hügeln, Seen und Wäldern anlegen und hervorbringen will. Steht es in seiner Macht, wie es der Mahler in seinen Händen hat, Berge hinzuzaubern, daß jener Horizont durch ein blaues Gewölk, durch einen blauen Nebel bekränzt und beschränkt werde? Steht es in seinem Willen, Hügel aufzubauen, wenn die Natur sie nicht schon selbst erhoben und die Gegend dadurch mannigfaltig gemacht hat? Kann er Seen erzeugen? seine Landschaft dadurch beleben, wenn die gütige Natur nicht auch hier, ferner oder näher, die ersten Mittel dazu verlieh, daß er dieses Wasser dort ableiten und in seiner Landschaft in einen schönen See sich sammeln, in gegrabenen Canälen sich hinschlängeln lassen kann? Wenn der Landschaftsmahler einmahl seine Landschaft in seiner Phantasie hat, so braucht er nicht die Natur zu fragen, ob er sie hinstellen, hinzaubern solle; alles, was die Natur hat, kann er nachbilden, eine zwei-

te Natur mit Bergen, Hügeln, Aussichten, Horizont und Gewölk mahlen: aber der **Gartenkünstler** muß die Natur gleichsam um Begünstigung bitten; sie muß ihm die größern Partien, die größern Theile, die höhern mächtigen Standpunkte, um Aussicht und Ansicht zu bilden, schon gegeben, und Statt seiner in der Gegend, wo seine Hand die Landschaft hervorbringen soll, geschaffen haben. Mehr oder weniger Schwierigkeiten, Hindernisse findet also hier der Gartenmahler, selbst wenn er nicht eine erhabene sondern nur eine freundliche Landschaft in ebener Gegend erziehen und hinstellen will: denn wenn er hier auch keine erhabenen Standpunkte, keine fernen Berge, keine größern Hügel braucht; so muß er doch hie und da schon Wald, Wasser, eine gewisse Art von freundlicher Ansicht vorfinden, um dieses zu benutzen, wenn seine Landschaft glücklich gedeihen, oder überhaupt sein Phantasiegemählde in dieser Gegend ausführbar sein soll.

Ferner macht auch die **verschiedene Form der Darstellung** darin einen

Unterschied zwischen beiden Künstlern, daß jeder einen eignen Vortheil aus seiner Art der Darstellung zieht, und auf das, was dieser angemessen ist, bedacht sein muß. Der Landschaftsmahler, wenn er die größte Landschaft auf dem größten Blatte mahlt, mahlt immer nur im Kleinen, so daß die Gegenstände verkleinert erscheinen; seine Landschaft ist gleichsam nur das Miniaturbild der Natur, die in der Ferne nach einem verkleinerten Maßstabe ist aufgenommen worden. Und wie sich in der Ferne alles mehr unter Schatten und Licht zeigt, die eigentliche bestimmte Form verschwindet, und in der Luft verschmilzt: so muß der Landschaftsmahler alles auch nur eigentlich unter Schatten und Licht mahlen; und er kann nicht die Form selbst darstellen, wenn er den Regeln der Ansicht in der Ferne getreu bleiben will, und wenn die Landschaft nicht gleichsam auf unser Auge zu springen scheinen soll.

Auf diese Art der Darstellung des Landschaftsmahlers gründet sich auch, daß er zu sei-

ner Landschaft bloß solche Bäume nehmen kann, die in der Ferne selbst mehr Schatten geben, oder sich unter Wölbungen von Lichtern und Schatten zeigen; daß er Laubholz zu dem Gemählde seiner Landschaft nehmen muß, nicht Nadelholz, welches sich in hellern gebrochenen Lichtern oder einzelnen Lichtstrahlen, oder auch in einer mäßigen Ferne in einem gleichen fortziehenden Dunkel, gleichsam wie eine grüne, gleiche, gemahlte Wand, zeigt. Das Laubholz fängt mehr die Lichtstrahlen und das Dunkel auf; es repräsentirt mittelst seiner größern breitern Blätter, seiner stätigern Decke, mittelst seiner größern abgehenden Wölbungen und Rundungen auf seiner Fläche mehr die Schatten, die verschiedenen Lichter, daß in einer nicht zu weiten Ferne hier gleichsam ein Gewölk von Schatten und vermischten dunkeln Lichtern zu ruhen oder vor den Wald vorbei zu ziehen scheint. Das Nadelholz aber läßt bei seinen spitzigen Nadeln das Licht durch die Zwischenräume durchbrechen, Statt es aufzuhalten, so daß höchstens nur kleinere spitzige Schatten erscheinen; und überhaupt

giebt die ganze pyramidalische, gleich hinaufgehende, weniger sich wölbende Form desselben mehr einen gleichen harten Abguß von Licht oder Schatten, als Schattirung: es kann also, da der Landschaftsmahler mehr unter Schatten als unter Form mahlet, mehr den Gegenstand in der Ferne als in der Nähe zeigt, auf einen Landschaftsgemählde keinen Platz finden. Anders verhält es sich bei der Gartenkunst, deren Art der Darstellung die wirklichen Producte der Natur in ihrer natürlichen Größe giebt, wo der Wanderer selbst in der Landschaft herum gehen soll, da dort der Zuschauer oder Betrachter außerhalb derselben steht; hier ist das Nadelholz wegen seiner eigenthümlichen Schönheit in der Nähe, wegen seiner schönern, leichtern Umrisse und Formen anwendbar und anwendbarer als Laubholz. Eine Tanne, eine Fichte, überhaupt ein Nadelbaum, hat etwas idealisches, romantisches, möchte man sagen, und dieses daher, weil die kleinen spitzigen Nadeln, in denen sich das Auge verirrt, da das Auge hier auf keinem festen Punkte haften kann, wie Kant

von der Schönheit einer fernen, weiten Aussicht oder der eines rieselnden Bachs u. s. w. sagt 2), der Einbildungskraft zu dichten und in Dichtungen, Phantasien umher zu schweifen Anlaß geben. Man findet etwas Leichtes, Schwebendes, Unhaltbares, das durch die kleinen Umrisse der Nadeln eines solchen Baums entsteht; und das Auge wird, möchte ich sagen, durch das Umherirren in diesen kleinen gehaltlosen Gestalten schwindelnd, das Dichtungsvermögen gehoben, und so dasjenige erzeugt, was wir das Romantische oder vielmehr Feenmäßige nennen, welches Gefühl eben so durch eine gewisse Nichtigkeit von Schatten und Formen, die immer das erste Gepräge von allen Feen-Erscheinungen in Mährchen sind, erzeugt wird. Man sagt auch selbst, wenn man noch keine solche Gegend mit Nadelholz gesehen, und zum ersten Mahle dahin kommt, man sei wie in ein Feenland versetzt worden. Zweitens hebt aber auch das Nadelholz die Form, welche der Gartenkünstler vorzüglich darstellt, mehr hervor, eben deßwegen weil das Licht sich mehr auf demselben

Bayerische Staatsbibliothek München

bricht, durch dasselbe durchfällt, und weil also auf demselben keine oder nur wenige Schatten erzeugt werden. Wie will der Landschaftsmahler jenes sich zurückziehen des Waldes anders andeuten als, die Linie, den Umriß ausgenommen, durch Schatten? Ist es also hier sein Vortheil, wenn er Nadelholz nimmt, das sich weniger unter Schattirung zeigt? ist er nicht mittelst der Form seiner Darstellung gebunden, das Laubholz zu seinem Landschaftsgemählde zu wählen? — Ich will hier nicht erwähnen, daß selbst auch der Wuchs, die Form, der Umriß der Tanne, der Fichte etwas Schönes, Romantisches hat, welches sich aber natürlich auf dem Gemählde verlieren muß, da hier die einzelnen Formen nicht so angegeben werden können, da alles mehr unter einander fließt, und der ganze Tannenwald auf dem Gemählde in der Ferne mehr eine grüne gleiche Wand vorstellt. Eine gemahlte Gartenscene, wo Nadelholz das Gebüsch macht, kann daher, wenn sie sich auch in der Natur, in dem Garten noch so schön ausnimmt, auf dem Gemählde wenig Effect thun. Hier hat

der Tannenwald, die Tanne etwas Winterhaftes, zeigt etwas Unfruchtbares, Oedes, Verlassenes; und dieß alles kommt von der Form der Darstellung her, an die der Landschaftsmahler gebunden ist. Es ist in der That anfänglich befremdend, wenn man über Gartenkunst und Landschaftsmahlerei, dem Wesen nach so nah verwandte Künste, nachdenkt, sie hier in diesem Stücke so abweichend zu finden; aber der Grund entdeckt sich leicht, er liegt in der verschiedenen Form der Darstellung.

Zweitens, da der Landschaftsmahler im Kleinen mahlet, der Zuschauer nur außerhalb der Landschaft ist, nicht selbst als Wanderer darin herum gehet; da ferner die Landschaft nur einseitig, von einer Fläche auf dem Gemählde dargestellt werden kann: so muß auch der Landschaftsmahler, um diese Einseitigkeit, diese Armuth seiner Kunst zu verbergen, und dem Betrachter Mannigfaltigkeit, Abwechselung zu geben, — besonders da er, um die Landschaft im Kleinen zu mahlen, sie entfernt von derselben

hinstellen muß —, einen größern Bezirk mit Horizont, Luft, Himmel, ein ganzes weites Gebiete, das dem Zuschauer gleichsam in der Ferne einschließt, in sein Gemählde aufnehmen. In dem Garten geht der Wanderer selbst herum: es bieten sich ihm Aussichten nach allen Seiten dar; er hat in einer kleinen Partie genug Abwechselung, Mannigfaltigkeit, Fülle von Genuß. Aber was hat der Landschaftsmahler, der nur eine Seite der Landschaft zeigen, nur von einem Standtpunkte dieselbe mahlen kann? Muß er nicht durch einen weiten Horizont, durch die Ansicht eines größern, weiten Gebiets, das mehrere Gegenstände einschließt, diese Einseitigkeit seiner Darstellung ersetzen und verbergen? Es ist auch überdieß natürlich, da dieser Künstler, der Form seiner Darstellung gemäß, die Landschaft mehr von der Ferne aufnehmen muß, wo sich ihm ohnedieß ein weiter Horizont, ein weiter Umkreis mit Luft und Himmel in einer Ansicht darbietet, daß er diese weite, vollere Ansicht auch in seiner Landschaft aufnehmen muß; da hingegen der Gartenkünstler,

der in seinen Anlagen für den Wanderer mahlet, und sich mehr an die einzelnen nähern Gegenstände halten muß, dem Wanderer keinen weiten Umkreis, keine so weite Ansicht mit Horizont und Himmel reichen kann. Wir rechnen jetzt die Aussicht außerhalb des Gartens noch nicht zum Garten selbst. Der Landschaftsmahler, möchten wir also sagen, muß mehr im Großen arbeiten, der Gartenkünstler mehr im Kleinen, jener sich auf eine ganze Gegend ausbreiten, wo dieser an einer kleinern Partie dem Wanderer genug giebt. Es ist daher auch natürlich, daß selbst in dieser Hinsicht eine gemahlte Gartenpartie sich schlecht auf dem Gemählde ausnehmen muß: denn wo ist hier Reichthum, Abwechselung, Fülle für den, der sie ansieht? kein weiter Horizont, kein entfernter Himmel; alles beschränkt, einseitig und gleichsam ummauert.

Drittens, auf dem Gemählde sehe ich eine weite Landschaft, einen weit sich hinaus ziehenden, die Gegend umschließenden Horizont, tiefe oder

schwarze Wälder, eine unermeßliche Fläche, die ausgebreitet ist; — wo bleibt hier das Individuelle der Kunst, das Einzelne, Besondere, an dem das Allgemeine erscheinen, das es umkleiden muß? Die Bildhauerei ist die Darstellung der höchsten idealischen Schönheit an der menschlichen Form; das Allgemeine verbindet sich hier mit dem Individuellen: eben so auch in der Historienmahlerei. Aber wie in der Landschaft, wo gleichsam nur Einfassung ist, ohne etwas, das eingefaßt wird? Wollen wir in der Kunst bloß ein Allgemeines haben, bloß das Schöne in seiner flüchtigen, leeren, inhaltslosen Form? Nein, es muß an etwas erscheinen, es muß etwas zum Grunde liegen, welches das Allgemeine gleichsam fixirt, und an dem die freie Zweckmäßigkeit sichtbar wird. Wie es Gesetz der Kunst ist, zu verschönern, zu idealisiren, das Besondere unter der Form der Schönheit, unter dem leeren Spiele der Zweckmäßigkeit allgemein zu machen; so ist es auch hinwiederum Gesetz, daß das Allgemeine so gehalten sein müsse, daß es an einer beson-

dern Form, an einem besondern Stoff erscheine: der Künstler muß idealisiren und individualisiren zugleich, er muß beides in einander schmelzen. Denn das Allgemeine, das Schöne, das Ideal wird erst dann recht sichtbar und erscheint als Kunst, als Spiel freier Zweckmäßigkeit, wenn der Stoff, an dem es dargestellt ist, ein besonderer Stoff ist, das heißt, ein Stoff der einen besondern Zweck in sich enthält, der unter gewissen nothwendigen Bedingungen des Nützlichen steht. Je mehr beides gegen einander gehalten, das Besondere, ob es schon von der Kunst so viel als möglich in freie Zweckmäßigkeit aufgelöst worden, mit dem Allgemeinen, dem Schönen verglichen wird, desto mehr erscheint dieses nun durch den Contrast in seiner eigenthümlichen Freiheit und leeren Zweckmäßigkeit. Darauf gründet sich ja alles Ideal, alles Idealisiren — alle Verschönerung, und mithin alle Kunst.

Ein besonderer Stoff ist aber nicht derenige, welcher bloß nach dem Raum oder der

Zeit in gewisse Grenzen eingeschlossen ist; denn sonst müßte alles verschönert, alles idealisirt, alles in das Gebiet der Kunst gerechnet werden können: sondern er ist, im Entgegensatz der Kunst und des Kunstwerks, ein solcher, welcher einen besondern innern Naturzweck hat — wie der Mensch nach seiner Vernunft und nach seinem Körper, in dessen bestimmter Form ein gewisser Zweck sichtbar ist —, oder welcher von gewissen äußern Naturbedingungen, der Schönheit zuwider, eingeschränkt, manierirt ist. Je mehr sich nun die Gegenstände der Natur von wirklichen innern Zwecken entfernen, oder je weniger diese sichtbar sind, desto weniger sind sie für die Kunst, desto weniger kann an ihnen etwas idealisirt werden; daher ist der Mensch das Höchste für die Kunst: und wie die Zwecke bei den niedern Thierarten verschwinden, je weniger sie sichtbar sind, so kann auch die Kunst hier weniger idealisiren, allenfalls nur verschönern. Die Verschönerung findet nehmlich Statt, wo eine äußere nothwendige Naturbedingung — denn zufällig darf sie nicht

sein, weil es dann nicht allgemein wäre — die Schönheit eines Gegenstandes einschränkt. Der einzelne Baum nun, der Wald, alles was nur den Schmuck der Landschaft ausmacht, alles Leblose, macht *in so fern* keinen *besondern* Stoff aus, welchen wir doch als zur Kunst nothwendig haben müssen. Daher auch nun die Einwendung wegfällt (die wir vielleicht zu befürchten gehabt, wenn wir das Wort „besondere" ganz im materiellen Sinne genommen hätten), daß ja doch auch das Schöne einer Landschaft an einem besondern Stoff erscheine, z. B. an Bäumen, an Gesträuchen, an Himmel und Luft u. s. w.; denn diese sind nicht unter die *individuellen* Gegenstände in der Kunst zu rechnen, die idealisirt werden könnten, und durch welche das Allgemeine einen Halt bekäme. Eine ganze Landschaft auf dem Gemählde, ohne einen besondern Gegenstand, ist daher bloß ein Allgemeines, Schönes, das gleichsam *keinen* Stoff hat, an *keinem* Stoff erscheint, — es ist leere Form, bloße Einfassung.

In jener Landschaft, wo sich Horizont, Wald, Berg, Luft um einen Bezirk herum zieht, fehlt immer die besondere Form, das Individuelle, welches Beziehung auf jenes Allgemeine hat, und dasselbe erst als Kunst, als ein Schönes recht bemerken läßt. Und so entspringt das Gesetz für den Landschaftsmahler, daß er einen besondern Gegenstand in seine Landschaft hinstellen muß, ein Haus, ein Thier, eine Herde Vieh, einen Wanderer, einen Menschen, wodurch nun jene Einfassung etwas bekommt, durch welches die Schönheit derselben, das freie, zweckmäßige Spiel in ihren Formen, recht hervor leuchtet. Der Bildhauer, der Historienmahler hat an seinem Stoffe, den er darstellt, nebst dem Allgemeinen zugleich das Besondere, Individuelle; beides ist in eine Form geschmolzen: aber der Landschaftsmahler, der an dem, was er darstellt, keinen besondern Stoff hat, welcher mittelst seines Begriffs von Zweck die freie Zweckmäßigkeit des Schönen mehr erhöbe, muß etwas hinzuthun, einen Menschen, ein Thier, ein

Gebäude auf seine Landschaft hinstellen, welches in Beziehung mit dem Allgemeinen tritt; da hingegen dort das Allgemeine an dem Besondern selbst erscheint. Auf diese Nothwendigkeit des Individualisirens in der Kunst gründet sich, nach meiner Ueberzeugung, das was man in der Landschaftsmahlerei Staffage nennt, welche im Allgemeinen die Individualisirung durch irgend ein Object, welches einen wirklichen Zweck enthält, als durch einen Menschen, ein Thier, Gebäude u. s. w. unter sich begreift.

Braucht dieß nun auch der Gartenkünstler? — Nicht so nothwendig, glaube ich, als der Landschaftsmahler; denn der Wanderer tritt in den Garten selbst auf, und er ist das Besonsondere, auf welches jene allgemeine schöne Landschaft, jene schöne Partie, Gegend bezogen wird. Wenigstens kann der Gartenkünstler nicht Staffage der Menschen nehmen, welches wohl einleuchtet; und seine Statuen, die er in seinem Garten aufstellt, haben einen andern

Zweck, gerade den entgegenstehenden, den Zweck zu verschönern, die einzelnen schönern Partien zu idealisiren, zu verallgemeinern. Ein Haus, eine kleine Hütte, die wir oft in den Gärten treffen, eine Einsiedelei, dieses ist es was die Gartenkunst zur Hand hat, etwas Besonderes in ihren Anlagen zu veranstalten, und das Allgemeine der ganzen Landschaft zu individualisiren, ihr einen Bezug auf ein Besonderes zu geben. Wenn die Darstellung eines Wanderers auf einer gemahlten Landschaft individualisirt, so idealisirt, sag' ich, die Statue hier, in dem Garten, die Landschaft oder die einzelne schöne Partie — also gerade das Entgegenstehende. In der gemahlten Landschaft, wo wir in der weiten Gegend, in dem weiten ausgespannten Horizonte, in der dünnen, verlornen Luft, den mannigfaltigen Gegenständen, die sich hier zeigen, schon genug Allgemeines finden, wollen wir ein Besonderes, welches die leeren, freien Spiele der Phantasie gleichsam fixire, oder wodurch das Spiel der freien Zweckmäßigkeit zu desto deutlicherem Bewußtsein

komme: — aber in dem Garten, wo wir in einer kleinen Partie verweilen, wo wir den Gegenständen selbst nahe sind, wo die Aussicht ins Weite von den Gegenständen verwehrt wird, wo wir die Härte der Formen der Gegenstände selbst fühlen, hier ist wieder, weil die Gartenkunst schöne Kunst ist, die die Natur verschönern, die besondere harte Form in eine allgemeine schöne Form gießen soll, etwas Allgemeines, Aesthetisches nöthig; und dieses kann nur die Statue sein, welche an der besondern Menschenform das höchste allgemeine Schöne aufstellt, und die also die besondere, einzelne, beschränkte Partie gleichsam verschönert, das heißt, ihr einen Anschein von allgemeiner schöner Form mittheilt. Auf diese Nothwendigkeit des Idealisirens, Verschönerns, der einzelnen Partien in der Gartenkunst stütze ich allein die Nothwendigkeit, daß Statuen in derselben erscheinen müssen; was diese noch überdieß bewirken, daß sie eine Partie besonders auszeichnen, eine schöne Ansicht in der Ferne liefern, scheint mir mehr

Nebenwirkung, aber nicht der Hauptgrund der Nothwendigkeit der Statuen in dem Garten zu sein. Daß aber die Kunst beides, idealisiren und individualisiren, müsse, daß diese bei jedem ihrer Werke, also auch bei der Gartenkunst darauf sehen müsse, dieses zu bestätigen mache ich mir eine Stelle zu Nutze, die wohl gerade nicht darauf hingeht, dieses zu beweisen, aber aus welcher man es doch abnehmen kann 3). Auf diese Art sehen wir wieder einen Unterschied zwischen der Landschaftsmahlerei und Gartenkunst in Absicht auf diesen Theil der Staffage und die Statuen, einen Unterschied, der durch die verschiedene Form ihrer Darstellung bewirkt und nothwendig gemacht wird 4).

Aber ein größerer Unterschied zwischen dem Gartenkünstler und Landschaftsmahler zeigt sich noch durch die Art der verschiedenen Darstellung, wie fern dieser und jener mehr oder weniger zu leisten hat. Dieser mahlet bloß für den Zuschauer, welcher außerhalb der Landschaft steht — der Gartenkünstler für den Wanderer, wel-

cher selbst in den Anlagen, Partien herum wandelt, und alle seine Bedürfnisse mitbringt, womit er als Mensch ausgestattet ist. Der Gartenkünstler hat also mehr zu thun, er hat dreifache Rücksichten; da hingegen der Landschaftsmahler bloß für den betrachtenden Menschen mahlet. Hier kann der Mann, der sich an dem schönen Landschaftsgemählde ergötzt, wenn er Ueberdruß hat, sich wegwenden, hinweg eilen; er kann bald auf diesem oder auf jenem Theil der Landschaft ruhen; sein Auge braucht bloß das Mittlere der Landschaft gleichsam zu überschlagen; er erduldet in der Landschaft keine Hitze, keine Luft; seine Kräfte erschöpfen sich nicht; er ist bloß als Mensch da, der die Schönheit betrachtet: dagegen in dem Garten der umhergehende Mensch mit allen seinen Bedürfnissen und seinem sinnlichen Antheil erscheint. Hierauf gründet sich ein großer Unterschied zwischen der Gartenkunst und Landschaftsmahlerei, der aber immer durch die verschiedne Form und Weise der Darstellung entsteht, vermöge welcher dort unter Sinnenschein dargestellt, hier in der

wirklichen Natur gemahlt wird. Der Gartenkünstler hat mehr zu sorgen, mehr zu thun; er muß mehrere Rücksichten zugleich nehmen, mehrere Ansprüche des Wanderers zugleich erfüllen. Was der Gartenkünstler für das Sinneninteresse thut, wollen wir das Angenehme, was er für das Physische arbeitet, das Physische überhaupt nennen. Und hier nun einige Anmerkungen.

Wird der herumgehend genießende Mensch in den Anlagen nicht ermüdet, erschöpft durch lange Wege, die er zu gehen hat? drückt ihn nicht bisweilen die Hitze der Sonne? ist er nicht ihrem Strahl ausgesetzt? Will der physische Mensch nicht auch oft, wenn sich die Kräfte in der Betrachtung, in dem Genuß des Schönen ergötzt haben, und seine Sinne geschmeichelt worden sind, auch gleichsam einen physischen Anreiz haben, wodurch die Kräfte des Körpers wieder erneuert, aufgemuntert werden, um jenem Genuß des Schönen, dem Schwelgen in dem Angenehmen das Gleichgewicht zu halten? Daher dort für den ermüdeten Wanderer, zur rech-

ten Zeit, an bequemen und abgemessenen Plätzen, Ruhebänke, Sitze; da für den erhitzten Wanderer Lauben, Hütten, Nischen u. s. w.; da für denselben, wenn seine physischen Kräfte einige Aufmunterung, leichten Anreitz durch Geschäftigkeit erfordern, die Gondeln, auf denen er sich auf dem See fahren kann; da die Fähre, wo seine Thätigkeit selbst Hand anlegen muß, um jenseit und diesseit des Ufers zu kommen. Zu der Stillung dieses Bedürfnisses dürfte man daher auch den Ursprung der Schaukeln und anderer Spielereien rechnen, die der verderbte Geschmack sonst in den Gärten angebracht hat. Alle diese Mittel, die physischen Bedürfnisse des Menschen zu befriedigen, müssen mit der Natur selbst gleichsam Schritt halten, von der Natur selbst angegeben aber nicht erfunden werden, indem die künstliche Erfindung zur Befriedigung jener Bedürfnisse wie jene Schaukel ekelhaft und widrig ist.

Aber auch der sinnliche Antheil des Menschen, das Sinneninteresse, will unterhalten

sein. Jetzt hat der Wanderer in den verschönerten Partien, in der schönen Ansicht geschwelgt; seine höhern erkennenden Kräfte sind von diesem thätigen erschöpfenden Spiele ermüdet; er wünscht sich zu niedern Regionen herab; er will gedankenlos seine Sinne einmahl umherschweifen lassen, seine sinnliche Natur an dem Angenehmen erquicken: und so muß der Gartenkünstler auch für die Stillung dieses Bedürfnisses sorgen; er muß alles das anlegen, wodurch Sinnenreitz, Sinnenrührung bewirkt wird, und woran die Sinne eine leichte, gefällige Unterhaltung finden. Der Gartenkünstler muß also — auch hier wieder eine nähere Bemerkung — besonders die Farben, die Ordnung, das Harmonische, das Passende derselben studiren, und gleichsam ein angenehmes Farbenspiel für den Sinn des Auges zu veranstalten wissen; denn wer weiß nicht, daß die Farben die meiste Rührung und einen sehr angenehmen Reitz für den Gesichtssinn gewähren? Er muß daher seine Bäume, seine Gesträuche und Hölzer kennen, was sie für Laub tragen,

was für Farben sich auf demselben abmahlen, in welchen Schatten und Lichtern, daß er die Partien darnach anlege, die einzelnen Gebüsche, Sträucher darnach stelle, und sie so für das Angenehme ordne. Ferner finden die Sinne eine große Unterhaltung in der Abwechselung der Formen und Umrisse der Bäume und Gesträuche; — daher also das Gesetz, daß der Gartenkünstler mit der Pflanzung seiner Bäume wechsle, daß er Nadelholz mit Laubholz vermische, größere und kleinere Stämme neben einander setze, (so daß der Contrast ein angenehmes Spiel erwecke) daß er so und anders gestaltete Bäume, Pflanzen und Sträucher, die sich in den mannigfaltigsten Formen zeigen, neben einander ordne. In Rücksicht auf dieses Angenehme und Schöne ist denn auch in einem Kunstgarten die Pflanzung fremder Gesträucher, Gewächse, besonders solcher, die in einem heißern Klima wechselndere und eigensinnigere Formen tragen als die in unserm Norden, höchstes Gesetz. Es ist nicht um Prunk, um Aufwand zu zeigen, daß die

fremden Hölzer hierher verpflanzt werden; es ist nicht die Botanik, welche das Vergnügen an solchen freien Pflanzungen in einem solchen Garten erhöhet: sondern weil die verschiedenen, abwechselnden Formen, Umrisse derselben, ein so vermischtes unterhaltendes Spiel für das Auge geben, wodurch das Angenehme der Sinnenunterhaltung bewirkt wird. Hierzu kommt daher auch, daß der Gartenkünstler, was der Landschaftsmahler nicht braucht und nicht kann, auf Pflanzungen von kleinem Gebüsch, von fremden Hölzern, fremden Gesträuchen auserlesene Sorgfalt wenden muß. Das Auge schweift in den formlosen Zweigen, daß ich so sage, dieser in einander gewachsenen Gebüsche umher; die verschiedenen Beeren, die bunten Farben, die abwechselnden Gestalten derselben machen eine so angenehme Sinnenlust, durch welche sich der Wanderer von dem höhern Genuß der Schönheit erhohlen und dann gestärkt wieder zu neuem Genuß der Schönheit hinkehren kann.

Auf dieses Angenehme scheint denn auch die verschiedene Abwechselung und Aufeinander-

folge der Partien und Anlagen berechnet zu sein und berechnet werden zu müssen. Die Schönheit fürs Auge in den Künsten, welche im Nebeneinandersein hinstellen, gilt und besteht bloß im Nebeneinandersein; das Auge will auf einmahl alles haben, weil es geschwinder aufnimmt und geschwinder wirkt als jeder andere Sinn. Die angemessene Aufeinanderfolge der Partien scheint mir also bloß für das Angenehme, nicht für das Schöne angelegt werden zu müssen, so daß das Gesetz für den Gartenkünstler, die angemessenste Aufeinanderfolge der Partien, in denen der Wanderer herum geht, zu wählen, nicht sowohl, in wie fern er das Schöne schildert, für denselben gehört, als in wie fern er das Angenehme mit dem Schönen verbinden, den Wanderer in den Anlagen auch in Absicht auf seine Empfindung und sein Sinneninteresse unterhalten muß. Es ist angenehm, wenn man aus einer lichten Partie in eine dunklere tritt, und aus einem melancholischen Haine wieder die freie Luft zu athmen bekommt; an-

genehm, wenn die Wege und Stege bald geradezu führen, bald sich nachlässig, ohne Absicht hinschlängeln; angenehm, wenn man bald in dem Haine des Frühlings vor jungem aufschossendem Gewächs wandelt, bald sich wieder unter alternden und bejahrten Eichen oder Tannen befindet, bald einen Blumengarten sieht, bald das offne, freie Feld, wo der Nutzen seine Ernte hält, bald wieder eine Baumpflanzung oder einen Obstgarten u. s. w.: alles das scheint mir mehr auf das Angenehme, auf die Unterhaltung der Empfindung, als auf das Gefühl des Schönen zu gehen, eben weil sich die Schönheit für das Auge mehr im Nebeneinandersein als in der Aufeinanderfolge zeigt. Der Landschaftsmahler hat wohl auch auf die Abwechselung der Partien zu sehen, daß sie sich gut mit einander vereinigen, einander durch Contrast heben u. s. w.; allein sein Gemählde schildert hier nur bloß das Schöne in der Ansicht, die schöne, freie Zweckmäßigkeit, Einheit und Mannigfaltigkeit in der Zusammenstellung, welche mit Einmahl auf-

gefaßt wird, geht aber nicht auf das Angenehme, welches in dem Garten durch die Aufeinanderfolge für den Wanderer bewirkt wird. So giebt also die Form, die verschiedene Art der Darstellung einen Unterschied zwischen dem Landschaftsmahler und Gartenkünstler; indem jener sich allein auf die Darstellung des Schönen einschränkt, dieser nothwendig das Angenehme, das Unterhaltende mit dem Schönen in seinem Garten in einer Darstellung verknüpfen muß.

Aber heben diese Unterscheidungszeichen nicht selbst alles Uebereinkommen der Gartenkunst mit der Landschaftsmahlerei auf? sind beide Künste nun noch zwei Schwestern, die gleiches Gefühl mit einander theilen, im Wesentlichen mit einander überein kommen? Die Unterscheidungen, welche von der verschiedenen Form der Darstellung herkommen, können das gleiche Wesen der Landschaftsmahlerei und der Gartenkunst nicht aufheben; immer sind beide Künste noch Eins, und arbeiten gemeinschaftlich nach einem Plan, nach einem Zweck, welchen die Kunst aufgiebt.

Der Landschaftsmahler (jetzt wollen wir auch einige Punkte sehen, worin beide Künstler gleich handeln) muß auf die Einheit, die Harmonie seiner Landschaft sehen; alles Mannigfaltige, das er auf sein Gemählde hinstellt und hinzaubert, muß sich in einem Punkte concentriren, sich auf einen Mittelpunkt zu beziehen scheinen; er muß verschiedene größere Standpunkte, als Berge, Hügel, Wälder u. s. w. anbringen, die den kleinern Haltbarkeit geben, woran sich der Betrachter, Zuschauer gleichsam orientiren könne: — die gemahlte Landschaft muß eine gleichsam aus einem Stück gegossene Landschaft sein, in welcher sich die größten Partien mit den kleinern vereinigen. Und ist dieß nicht auch in der Gartenkunst der Fall? Soll der angelegte Garten nicht ein Gewirr von einzelnen Anlagen, ein Gemisch von Partien sein, die der Gartenkünstler unordentlich hingeworfen hat, so daß der Wanderer keine Ordnung, keine Zweckmäßigkeit in denselben findet, so muß auch hier Einheit, Plan herrschen, so müssen auch hier höhere, größere Standpunkte

sein, die den Garten in seinem Einzelnen gleichsam zusammen halten, dem Ganzen Einheit, Ordnung, Plan geben; so müssen auch hier höhere Zeichen sein, an welchen sich der Wanderer in den einzelnen kleinen Partien auf seinem einzelnen Standpunkte orientiren könne. Und dieß ist das große Geheimniß in der Kunst der Gartenanlagen sowohl als der gemahlten Landschaft, welches nicht durch Regeln, durch Gesetze der Natur abgelockt wird, und das, wenn es getroffen, in den Anlagen gleichsam enträthselt wird, den schönsten und größten Zauber der Kunst giebt, wodurch die Kunst eigentlich zur Kunst wird. Denn wenn die Schönheit in einer freien Zweckmäßigkeit besteht, so muß eben an jenen Standpunkten und durch dieselben die freie Zweckmäßigkeit, die Ordnung der einzelnen Theile des Gartens bemerkbar gemacht werden, doch so, daß auch die Zweckmäßigkeit nicht zu einer fest stehenden Einheit, zum mathematischen Umriß werde. Wie der Landschaftsmahler auf seinem Gemählde die Einheit, die er seiner Landschaft giebt, immer zur Regellosigkeit umzubilden und

jene hinter diese zu verstecken weiß, so muß auch der Gartenkünstler die Standpunkte anzulegen wissen, daß sie nur durch das Ungefähr, durch eine glückliche, unbeabsichtigte Zweckmäßigkeit der Natur hingestellte nicht aber mit Fleiß und Absicht angeordnete Standpunkte scheinen. Er muß sie bald mehr bald weniger frei hervorschimmern lassen, bald sie hinter einen Wald verstekken, daß nur ein Theil hervorsieht, bald sie wieder frei zeigen, — und dieß alles, um nebst der Einheit zugleich auch Zweckmäßigkeit ohne Zweck zu mahlen, damit sein Garten auch im Ganzen, in der ganzen Uebersicht schön sei. Nichts ist leichter als einen Garten in ungeordnetem Geschmack, als ein wildes, liederliches Geheck anzulegen, aber auch nichts schwerer als einen Garten wie eine Landschaft nach der Kunst hinzustellen, wozu der Gartenkünstler, wie der Landschaftsmahler, genialischen Geist in sich fühlen muß, um dem Garten, der Landschaft das Spiel des freien, ungebundenen Zweckßigen aufzudrücken. Einheit und Mannigfaltigkeit, Freiheit und doch Zweckmäßigkeit muß

der Charakter jedes Gartens, jeder Anlage, als Kunst, sein. Dieser Geist der Kunst läßt sich aber nicht aus vorgezeichneten, vorgeschriebenen Plänen, wie sie sich oft jetzt die Gartenliebhaber darum bemühen, lernen, sondern er ist ein Naturgeschenk, das den Beruf des Künstlers zeigt.

Der Landschaftsmahler muß, besonders zu seinem verschönerten Landschaftsgemählde, ein weites Gebiet, einen weiten Bezirk, einen weiten Standpunkt nehmen, daß man über die Landschaft gleichsam hinaus noch in den freien, fernen Himmel sehen, daß die Einbildungskraft in Ahndungen schweifen könne; — die ganze Natur muß gleichsam auf dem Gemählde vereinigt sein. Und ist dieß nicht auch der Fall in dem Garten, der der verschönerten Landschaft entspricht? Kann der Gartenkünstler zufrieden sein, sich bloß auf den einzelnen kleinen Raum, und wenn er auch Stunden im Umkreis hat, einzuschränken? soll er nicht auch die Landschaft außerhalb des Gartens, nicht

auch die umliegende Gegend, die fernen Aussichten zu Hülfe nehmen, jene fernen Hügel, jene fernen sich zurück ziehenden Gebirge, jenen Wald, der eine so schöne Ansicht in seinem blauen Nebel bildet? — Auch hier kommt die Gartenkunst mit der Landschaftsmahlerei überein, die den ganzen Horizont zu ihrem Gemählde aufnehmen muß. Der wirkliche Garten, die wirklichen Anlagen, in welchen der Wanderer herumgeht, sind gleichsam nur ein Theil der Landschaft, welche der Künstler rings um ihn her in der weitesten Ferne zu seinem Garten herbeizuziehen und mit demselben zu verbinden wußte. — Aber dieses leidet auch Ausnahmen, wie bei der Landschaftsmahlerei selbst; denn nicht immer braucht weiter Himmel und Aussicht in dem fernsten Horizont auf dem Gemählde sichtbar zu sein, ein kleiner beschränkter Raum einer Landschaft kann oft das schönste Gemählde geben. Dieß gilt auch in der wirklichen Natur, im Garten; und davon hier noch einige Worte!

Nehmlich der *interessirende* Theil der Landschaftsmahlerei — wo der Künstler nicht

Verschönerung zeigen sondern nur die bloße Natur in ihrem Interessirenden, das durch Schönheit bewirkt wird, mahlen will — braucht keine Weite von Bezirk, von Gebiete; er thut und kann in einem kleinen Raume mehr Wirkung hervorbringen, als wenn das Auge sich in den weiten Gegenden verliert, und die Phantasien mehr freien Lauf haben. Das Interessirende scheint mehr durch das Einzelne der schönen Natur geweckt zu werden; eine kleine Partie, wo der Friede, die Unschuld der Natur haucht, eine Sommerwiese mit einem kleinen Wald umschlossen, nebst der friedlichen Ansicht einer kleinen Bauerhütte, alles dieß ist schon genug, die schönste Landschaft in ihrem größten Interesse für das Gemählde zu geben: und eben so auch in der Gartenkunst. Man unterscheide nehmlich nur den Englischen und den Deutschen Garten, den Kunst- und Natur- oder den verschönerten und interessirenden Garten. Hier kann ein kleiner Raum mit einzelnen kurzen Aussichten, wo das Auge durch Wald und mehrere andere Ansichten be-

schränkt wird, die schönste interessirende Landschaft darstellen; und es ist also nicht im Allgemeinen wahr, daß die Gartenkunst und die Landschaftsmahlerei ein großes, weites Gebiet zu ihren Aufstellungen wählen müssen. — Wir sehen, daß beide Künstler auch in ihren Abtheilungen mit einander überein kommen, und daß sie meist nach gleichen Gesetzen arbeiten, wo nicht die verschiedene Form der Darstellung jedem seinen eignen Vortheil in Acht zu nehmen gebietet. Aber diese verschiedenen Abweichungen machen selbst keinen Unterschied zwischen dem Wesen der Gartenkunst und der Landschaftsmahlerei aus; der Unterschied zwischen beiden ist immer zufällige Eigenthümlichkeit, die gleichsam das Gewand betrifft und von demselben herkommt.

Nach dieser Vergleichung der Landschaftsmahlerei und Gartenkunst und nach den vorhergehenden Betrachtungen lassen sich nun mehrere Grundsätze für die Gartenkunst und Landschaftsmahlerei aufstellen, die entweder das glei-

che überein kommende Wesen dieser Künste oder ihre verschiedene Eigenheit nach der Form der Darstellung betreffen.

Erstlich, der Landschaftsmahler mahlt allein für das Schöne; denn der Zuschauer tritt außerhalb der Landschaft auf, und der Künstler braucht nichts für die übrigen Bedürfnisse desselben zu thun, die gleichsam außer der Landschaft bleiben: der Gartenkünstler hingegen muß neben dem Schönen zugleich für das Angenehme, das Unterhaltende sorgen; denn der Wanderer tritt in den Anlagen selbst auf, und bringt alle seine Bedürfnisse, alle seine Ansprüche mit sich. Wenn also der Landschaftsmahler allein für die schöne Zusammenstellung seiner Gruppen, Partien, einzelnen Theile sorgt: so muß der Gartenkünstler, nebst jener schönen Ansicht, zugleich auf die angenehme Aufeinanderfolge der schönen Partien sehen, in welche er den Wanderer auf seinen gezogenen sich hinschlängelnden Wegen leitet, daß demselben dadurch eine angenehme Sinnenun-

terhaltung gereicht werde; so muß dieser nun auch für ein angenehmes Sinnenspiel durch Pflanzungen der Gesträuche, nach ihren mannigfaltigen Schatten, Formen, Umrissen u. s. w. sorgen, daß sich der Wanderer nach dem Genuß des Schönen an einer leichtern Thätigkeit und einem bewußtlosen Sinnenspiel weiden und zu neuem Genuß stärken könne. Eben so muß auch der Gartenkünstler die niedern Ansprüche des Wanderers zu erfüllen suchen; müde von den Wanderungen, erschöpft von der Hitze, der Luft, wünscht dieser Kühlung und Ruhe, wünscht er nachher auch wieder eine leichte, gefällige Geschäftigkeit, die den Körper in Thätigkeit setzt.

Zweitens, der Landschaftsmahler mahlet mehr im Großen; er muß größere Partien, eine größere Gegend wählen, um die Einseitigkeit seiner Darstellung durch den größern Reichthum und durch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände zu ersetzen und zu verbergen. In den Gartenanlagen tritt aber der Wanderer selbst auf: er sieht

die schönen Gegenstände selbst in der Nähe; er findet selbst einzelne Abwechselung; er kann sich nach allen Seiten zuwenden; er hat nicht bloß die vordere Ansicht, sondern auch Umsichten, Einsichten in dunkle Gänge u. s. w. bieten sich ihm an. Daher muß der Gartenkünstler mehr Sorgfalt auf die einzelnen Partien, auf die geschickte Anlage derselben, wo sich die mannigfaltigsten Gesichtspunkte darbieten, wenden als der Landschaftsmahler, der die Landschaft mehr in ihrem allgemeinen Schönen, im Großen darstellt.

Drittens, der Mahler kann fast nur die Gegenstände unter Licht und Schatten darstellen; der Gartenkünstler stellt die Gegenstände in ihren bestimmten Formen selbst dar. Daher daß jener zur Verschönerung seiner Landschaft solches Gehölz nehmen muß, das sich mehr unter Schatten zeigt und schön ist, also Laubholz, dieser hingegen zur Verschönerung seines Gartens Nadelholz, weil dieses in der Nähe als Form einen mannigfaltigern An-

laß zur Dichtung für Phantasie und Einbildungskraft giebt. Es steht auch dem Gartenkünstler, der so viel als möglich das Angenehme mit dem Schönen verbindet, frei, Nadelholz mit Laubholz zu vermischen und beides neben einander zu pflanzen, weil durch diese Zusammenstellung ein gewisser Contrast entsteht, und das Laubholz übrigens mittelst der größern, breitern Schatten, die es wirft, und der größern Kühle, die es verbreitet, dem Wanderer bisweilen zur Stillung seiner Bedürfnisse angenehmer ist. Auf dem Gemählde aber, wo allein für das Schöne gemahlt wird, würde eine große und abwechselnde Vermischung des Nadelholzes mit dem Laubholze wenig gute Wirkung thun, als nur, wo hie und da des Contrastes wegen ein solcher höherer, schlankerer Baum des Nadelholzes aus dem übrigen Walde hervor blickt.

Viertens, da die Kunst überhaupt einen besondern Stoff verlangt, an dem sich das Schöne zeige, durch den oder durch dessen Begriff von Zweck die freie Zweckmäßigkeit als

etwas Formales recht sichtbar werde; so muß der Landschaftsmahler, der eine weit schönere Gegend darstellt, dieß allgemeine Schöne seiner Landschaft zu individualisiren suchen, demselben eine Beziehung, einen Stoff geben, an dem es gleichsam erscheine: daher die Nothwendigkeit der Staffage von Menschen, Thieren, Häusern in gemahlten Landschaften. Der Gartenkünstler hingegen muß — da der Wanderer selbst in den Anlagen auftritt und seine besondere Individualität mitbringt, wodurch schon die ganze Gegend individualisirt wird; zweitens weil hier überhaupt die Gegenstände durch ihre Nähe sich besonders, härter, individueller zeigen — seine Gegenden, seine Partien zu idealisiren suchen; denn dieses ist wieder eine Forderung der Kunst: daher Statuen, Gebilde in den Gärten, die überdieß noch den Theil wo sie stehn beleben, ihn von andern Partien ausheben und auch nebst schönen Ansichten einen moralischen Inhalt in die Gegend bringen können.

Fünftens, der Landschaftsmahler stellt seine Landschaft in allen ihren einzelnen Theilen nach einer freien Zweckmäßigkeit auf, die dem Auge die Einheit und Mannigfaltigkeit wahrnehmen läßt; und auch der Gartenkünstler muß seine Anlagen nach Einheit und Mannigfaltigkeit ordnen, daß der Wanderer eine geordnete aber ungezwungene Zweckmäßigkeit in der ganzen Landschaft wahrnehme. Verschiedene höhere in dem Garten angelegte Gesichtspunkte müssen dem Ganzen Einheit geben, und so, wie es auf dem Gemählde die erhabenern Theile der Natur thun, das freie Zweckmäßige des Einzelnen und des Ganzen in dem Garten zeigen. Der Garten darf kein wildes Gebüsch, kein ungeordnetes Geheck ohne Plan und vorher berechneten Eindruck der Schönheit sein; daher hier die höhern Gebäude, die Tempel u. s. w., an welchen der Wanderer gleichsam die ganze Gestalt und Form des Gartens übersehen kann.

Sechstens, der Gartenkünstler muß darauf sehen, was für eine Landschaft er darstellen

will, ob er die Natur verschönern oder sie in ihrem interessirenden Antheil durch das Naturschöne zeigen will; darnach richten sich denn auch die verschiedenen Abweichungen von jenen Gesetzen. Wie der Landschaftsmahler nur einen kleinen Raum zur interessirenden Landschaft bedarf, so braucht es auch kein weites Gebiet, keinen großen Raum, um einen interessirenden Garten anzulegen. Wie aber der Landschaftsmahler in der verschönerten Landschaft einen weitern Bezirk nehmen muß, wo mehr Mannigfaltigkeit, Abwechselung ist, die ganze Natur in ihren einzelnen Theilen sich gleichsam darstellt, daß sich hier Himmel, weiter Horizont, weite Aussicht zeige; so muß sich auch der Gartenkünstler bei seinem verschönerten oder dem Englischen Garten auf einen größern Raum ausbreiten, und die ganze übrige Landschaft, die um den Garten herum liegt, zu seinem Garten zu nehmen und mit demselben in Beziehung zu bringen suchen. Das Interessirende der schönen Natur wird, möchte ich sagen, mehr in einem kleinern eingeschlossenen Raume ge-

nährt als in einem weiten Bezirk, wo die Phantasie mit ihren Bildern in dem weiten Horizont hin und her schweift. Die verschönernde Gartenkunst oder Landschaftsmahlerei kann aber nicht anders als eine weite Landschaft nehmen, um das höchste Spiel der freien Zweckmäßigkeit darzustellen.

Aehnliche einzelne Grundsätze ließen sich noch aus unserer obigen Betrachtung für die Landschaftsmahlerei und Gartenkunst ableiten, die dem Gartenkünstler und Landschaftsmahler bald eigne bald gemeinschaftliche Regeln in Absicht auf die Anlagen vorschreiben; allein wir bleiben bei jenen allgemeinen stehen, in denen die einzelnen Rücksichten, die man noch angeben, und die übrigen Regeln, die man noch geben kann, meist schon enthalten sind. Die verschiedenen Grundsätze, die den Unterschied der interessirenden und verschönernden Gartenkunst betreffen, werden in der Folge noch einzeln angegeben werden (s. IV. u. VI. Betr.). Wir haben aber jetzt so viel gesehen, daß, wenn

der Gartenkünstler nur nicht ganz von Genie, von dem Geist der Kunst verlassen ist, er leicht nach einer Vergleichung mit der Landschaftsmahlerei die Regeln finden könne, die ihn bei Aufstellung seines Kunstwerks leiten müssen, und daß es überhaupt auch nicht unmöglich sei, die Gartenkunst so wie jede andere Kunst nach ihren allgemeinen Gesetzen und Regeln zu bestimmen.

Anmerk. 1. Der gelehrte Verfasser der fragmentarischen Beiträge zur ästhetischen Ausbildung des Deutschen Gartengeschmacks (Taschenkalender auf das Jahr 1796 für Natur und Gartenfreunde. Tübingen bei Cotta.) weicht von der Kantischen Eintheilung der Künste ab, indem er, wenn man mehr auf das mechanische der Kunst als auf den Geist derselben sieht, die Gartenkunst der Plastik als Gattung beiordnet, allein zugleich noch eine andere Eintheilung, welche jene sich unterordnet, aufstellt, und nach dem, was die Künste behandeln, die Landschaftsmahlerei mit der Gartenkunst gleich stellt. Ich bemerke aber hier, daß mir der Grund dieser Eintheilung zufällig und also nicht rechtmäßig scheint; denn erstlich hängt das, was jede Kunst behandelt, von ihrem innern Wesen ab, und die Künste müssen also nach ihrem innern Wesen nicht aber nach dem äußern Stoff, den sie aufstellen, geordnet werden.

Die Bildhauerei und Historienmahlerei dürfte man schwerlich neben einander stellen können, indem beide von einander verschieden sind. Was die Ordnung nach dem mechanischen Theil der Kunst betrifft, so sieht man leicht, daß dieß noch weniger zu einer Eintheilung der Künste berechtigen könne. — Das aber, was der Verfasser in der Anmerkung wider Kant und wider seine Nebeneinanderstellung der Gartenkunst und Landschaftsmahlerei anführt, scheint sich auf ein völliges Mißverständniß der Kantischen Stelle zu gründen. „Wenn man es für Kurzsichtigkeit oder Verwegenheit halten wollte, daß hier „die Gartenkunst wider das Urtheil eines berühmten Mannes den plastischen Künsten beigefügt wird, so ist eine nähere Erklärung nöthig. „Kant (s. Krit. der Urtheilskraft, 2te Aufl. „S. 209) theilt die Lustgärtnerei der Mahlerei „zu aus zwei Gründen: 1) weil sie ihre Formen wirklich aus der Natur nehme und in so „fern keine Kunst sei; 2) weil sie keinen Begriff „von dem Gegenstand und seinem Zweck zur Bedingung ihrer Zusammenstellung habe, sondern „bloß das freie Spiel der Einbildungskraft in der „Beschauung. Hier schreibt Kant nicht von der „Gartenkunst, sondern von dem was wir bisher „an ihrer Stelle hatten, nehmlich von der Lustgärtnerei: und dieser möchte er eher zu viel „Ehre angethan haben als zu wenig; denn wer „seine Formen nur so giebt, wie er sie empfangen „hat, ohne sie kunstmäßig anzuwenden, wer keinen Zweck der Zusammenstellung kennt als den, „daß man das Zusammengestellte mit Vergnügen „ansehen kann, der ist gar kein Künstler und sein „Product kein Kunstproduct. Eigentlich erkennt „Kant noch keine Gartenkunst; und auch daran „hat er recht. Der Philosoph, der die Kunst mit „der Fackel der Kritik beleuchtet, muß sie nehmen „wie er sie findet; eine Kunst in der Hypothese ist „kein Gegenstand für ihn. Hier sprechen wir aber

„von der Gartenkunst, was sie sein kann und „wahrscheinlich bald werden wird."

Erstlich, Kant theilt die Lustgärtnerei der Mahlerei zu, nicht aus dem Grunde, wie der Verfasser sagt, weil sie ihre Formen wirklich aus der Natur nehme und in so fern keine Kunst sei, sondern weil sie in so fern keine Kunst wie die Bildhauerei sei und dieser nicht an die Seite gesetzt werden könne; zweitens nicht aus dem Grunde, weil, wie der Verfasser sagt, sie keinen Begriff von dem Gegenstande und seinem Zwecke zur Bedingung ihrer Zusammenstellung habe, sondern weil sie in so fern keine Kunst wie die Baukunst sei und derselben nicht an die Seite gesetzt werden könne, weil diese jederzeit ihre Werke nach einem Zwecke hervorbringt. Auf diese negative Vergleichung der Gartenkunst mit der Bildhauerei und Baukunst gründet also nun Kant, daß die Lustgärtnerei der Mahlerei an die Seite gesetzt werden müsse, weil nehmlich beide und insbesondere die Landschaftsmahlerei oder, nach den Kantischen Worten, die ästhetische Mahlerei, die kein bestimmtes Thema hat (Luft, Land und Wasser durch Licht und Schatten unterhaltend zusammen stellt) mit der Gartenkunst darin überein komme, daß sie bloß die Darstellung eines zweckmäßigen Schönen ohne allen Begriff von dem Gegenstande zum Zweck haben. Kant bedarf daher und verdient auch die folgende Entschuldigung des Verfassers nicht; denn er nimmt das Wort Lustgärtnerei Statt Gartenkunst, und diese für das was sie sein kann und soll. Die Gartenkunst sieht, wie die Landschaftsmahlerei, bloß auf eine zweckmäßige Zusammenstellung der Producte der Natur zum Vergnügen ohne Begriff dieses Zwecks, und sie wird nach dieser Bestimmung gar nicht erniedriget; es ist gerade umgekehrt. Und es wäre ein harter Vorwurf für

Kant, was der Verfasser von dem Philosophen sagt, der die Kunst mit der Fackel der Kritik beleuchtet: dieser muß die Kunst nehmen wie sie sein kann und soll, nicht wie sie ist; denn sonst kommt bloß eine Geschichte der Kunst zum Vorschein, aber keine Aesthetik oder Kritik der Urtheilskraft.

Anmerk. 2. Krit. der Urtheilskraft, S. 23. „Noch „sind schöne Gegenstände von schönen Aussichten „auf Gegenstände (die öfter der Entfernung wegen „nicht mehr deutlich erkannt werden können) zu unterscheiden. In den letztern scheint der Geschmack „nicht sowohl an dem, was die Einbildungskraft in „diesem Felde auffaßt, als vielmehr an dem, was „sie hierbei zu dichten Anlaß bekommt, das ist, „an den eigentlichen Phantasien, womit sich das „Gemüth unterhält, indessen daß es durch die „Mannigfaltigkeit, auf die das Auge stößt, continuirlich erweckt wird, zu haften; so wie etwa bei den veränderlichen Gestalten eines Kaminfeuers oder eines rieselnden Bachs, welche beide keine Schönheiten sind aber doch „für die Einbildungskraft einen Reitz bei sich führen, weil sie ihr freies Spiel unterhalten.“

Anmerk. 3. Schiller sagt in einer seiner Anmerkungen zu dem Aufsatz die sentimentalischen Dichter (Horen 4r B. 12s St.) „nun „entsteht natürlicher Weise die Frage (die wichtigste, „die überhaupt in einer Philosophie der Kunst kann „aufgeworfen werden), ob und in wie fern in demselben Kunstwerke Individualität mit Idealität „zu vereinigen sei — — — — Sachverständige behaupten, daß dieses in Rücksicht auf bildende „Kunst von den Antiken gewisser Maßen geleistet „sei, indem hier wirklich das Individuum Ideal „sei, und das Ideal in einem Individuum erscheine. So viel ist indessen gewiß, daß in der „Poesie dieser Gipfel noch keineswegs erreicht ist;

„denn hier fehlt noch sehr viel daran, daß das „vollkommenste Werk der Form nach es auch „dem Inhalte nach sei, daß es nicht bloß ein „wahres und schönes Ganze sondern auch das „möglichst reichste Ganze sei. Es sei dieß aber „nun erreichbar und erreicht oder nicht, so ist es „wenigstens die Aufgabe auch in der Dichtkunst, „das Ideale zu individualisiren und „das Individuelle zu idealisiren.“ —

Anmerk. 4. Der gelehrte Recensent (in Jakobs philos. Annalen) von Beckers Taschenbuch für Gartenfreunde macht einige Einwendungen wider einzelne Bemerkungen, die ich bei der Beschreibung des Englischen Gartens zu Wörlitz für die Gartenkunst aufgestellt hatte. Ich gestehe, daß ich bei wiederhohltem Nachdenken über das Uebereinkommende der Landschaftsmahlerei und Gartenkunst von selbst darauf gekommen bin, daß die Staffage in der Landschaftsmahlerei etwas ganz anders zur Absicht hat als die Aufstellung der Statuen in den Gärten, und zwar gerade ein Entgegenstehendes, daß jene individualisire, diese idealisire. Was übrigens die Statuen in den Gärten bewirken, z. B. daß sie eine Partie besonders auszeichnen, schöne Ansichten liefern, sind mehr zufällige Nebenwirkungen, von denen der Gartenkünstler allerdings auch Gebrauch machen kann. Was aber Recensent dawider einwendet, daß eine Statue nicht belebe, nicht einen Anschein von Leben in die umliegende Gegend bringe, davon sehe ich den Grund nicht ein; freilich denke ich sie nicht als Wesen aus dem wirklichen handelnden Leben, wie in der Staffage der Landschaftsmahlerei den Wanderer u. s. w. aber die Phantasie täuscht mich doch dort nicht wenger als hier, daß ich sie für Wesen voll Leben halte. Und dieses muß ja auch sein, wenn nicht alle Wirkung der Statuen, der Bildhauerei wegfallen soll. — Was der Recensent dawider er=

innert, daß ich die Vergleichung der Gartenkunst mit der Landschaftsmahlerei zu weit getrieben, so ist es allerdings wahr, daß sich beide Künste in mehrern Rücksichten von einander trennen; aber dieses trifft nicht das gleiche Wesen derselben, sondern kommt nur von der verschiedenen Form der Darstellung her, die jede Kunst eigne Vortheile aus dieser Art der Darstellung ziehen läßt. Es ist keine wahre Einwendung, welche Recensent wider das Uebereinkommen dieser beiden Künste macht, daß sich z. B. eine Gartenpartie auf einem Landschaftsgemählde gar nicht ausnehme. Dieses ist allerdings wahr, aus den Ursachen, die ich oben in der Betrachtung selbst angeführt und angegeben habe; aber deßhalb bleiben immer die Landschaftsmahlerei und die Gartenkunst in ihrem ersten Wesen und in den meisten Rücksichten, nur mit einigen Abweichungen, einander gleich, und sie haben nach einigen Modificationen fast gleiche Grundsätze, gleiche Regeln. Recensent sagt, um den Unterschied des Landschaftsmahlers von dem Gartenkünstler zu bewähren, daß dieser auch auf die schöne Aufeinanderfolge der Partien sehen müsse, welches bei dem Landschaftsmahler wegfällt. Allerdings! allein dieses ist nur, nicht in wie fern der Gartenkünstler wie der Landschaftsmahler das Schöne darstellt, sondern in wie fern jener noch eine eigne Rücksicht auf das Angenehme nehmen muß. — Uebrigens hat der gelehrte Recensent meine dort aufgestellten Bemerkungen mit vieler Nachsicht und sehr billig beurtheilt.

Vierte Betrachtung.

Ueber

Den verschönerten oder Englischen Garten.

Der Englische Garten, als Schilderung der schönen Natur in Zusammenstellung und zwar verschönerter Zusammenstellung der landschaftlichen Producte, im Entgegensatz des ihm entsprechenden Theiles der Landschaftsmahlerei, welcher verschönerte Schilderung (unter Sinnenschein) der Natur in ihren landschaftlichen Producten ist, kann nun von dem Theile der Gartenkunst, welcher der interessirende heißt, genau unterschieden und nach seinen eignen besondern Regeln angegeben werden. Beide Arten sind unter dem Begriff Garten (wie

fern wir hier den Kunstgarten verstehn, welcher Schilderung der schönen Natur in Zusammenstellung ihrer Producte, oder schöne Zusammenstellung der landschaftlichen Producte in der Natur überhaupt ist) enthalten; beide trennen sich aber in gewissen Nebenbestimmungen, welche diese Zusammenstellung angehen und charakterisiren. Der Deutsche Garten, welche Benennung wir für den interessirenden Theil der Gartenkunst angenommen haben, besteht nehmlich in der Schilderung der schönen Natur oder in der Zusammenstellung der schönen landschaftlichen Producte, in wie fern sie Interesse erwecken, und das Schöne der Natur mit einem moralischen Interesse begleitet ist, — also in einer Schilderung oder Zusammenstellung ohne Verschönerung, welche letztere dem Englischen Garten zukommt, und die die Kunst, das Kunstmäßige, hervor blicken läßt und jenes Interesse ganz verhindert.

Kant sagt: „schöne Kunst ist eine Kunst, so fern sie zugleich Natur zu sein

scheint;" wie wird also nun bei jener Verschönerung, die wir als ein Erforderniß des Englischen Gartens angegeben haben, der Anschein der Kunst als Natur möglich sein? wie dieser Garten überhaupt als schöne Kunst, als Kunstwerk möglich sein? — Verschönerung muß von Verzierung und Uebertreibung unterschieden werden; der Gartenkünstler muß sich hüten, seine Anlagen durch eigensinnigen Geschmack gleichsam zu verkünsteln (wie es bei den Gärten im Französischen Geschmack oft der Fall ist), wo der Garten nicht mehr Kunst sein, nicht mehr Natur scheinen sondern Spielwerk sein würde. Der Künstler muß bei aller Verschönerung, bei der möglichsten eignen schönen Zusammenstellung der landschaftlichen Producte nach seinem Phantasiegemählde doch immer das Ungesuchte, Nachlässige, die freie, unbeabsichtigte Zweckmäßigkeit der Natur zu behaupten wissen, so daß die Anlagen ohne Zwang von Regeln, ohne daß die Absicht hervor leuchte, angelegt scheinen; wo dann immer noch der verschönerte Garten (bei allen den Mitteln, die der Künstler angewandt

hat, um schöner als die Natur zu bilden, welche Mittel selbst in dem Begriff des Verschönerns liegen) Natur scheinen wird, das heißt, man wird das Urtheil fällen: die Natur hätte so arbeiten können, oder sie arbeitet so; nur der Künstler hat das Naturmäßige erhöhet, gereiniget, in einem freiern, ungebundnern Spiele des Zewckmäßigen dargestellt. Die Verschönerung aber, die wir oben von der eignen höhern Bedeutung des Idealisirens unterschieden haben, besteht überhaupt in der Entfernung aller der Bedingungen, an welche die Natur in Absicht auf die Bildung und Zusammenstellung ihrer landschaftlichen Producte gebunden ist, und welche der Schönheit Eintrag thun und das freie Spiel der Zweckmäßigkeit unterdrücken; so daß also Verschönern die Natur unter freierer Zweckmäßigkeit, entfernt von allen andern Naturgesetzen aufstellen heißt.

Die Natur bleibt nehmlich, z. B. unter einem Himmelsstriche, mehr bei gleichen und sich

ähnlichen Producten; und unter jedem Himmelsstriche hat sie eine gewisse gleiche Manier und Art zu bilden, und dieses durch alle Producte hindurch bis zu den vegetabilischen und dem Pflanzenreiche. Der Gartenkünstler aber entbindet die Natur von diesem gleichförmigen Gesetze; er stellt sie freier, zweckmäßiger, spielend auf, nach allen möglichen Gestalten, Formen und Bildungen; die Kunst, das Schöne steht nicht unter dem Einfluß, unter dem Gebote des Himmelstrichs. Und so geschieht es, daß der Künstler die verschiedensten Producte aus den entferntesten, sich entgegengesetztesten Gegenden in seinem Garten zusammen stellt und zusammen stellen darf; und schon diese ohne Hinsicht auf Naturbedingungen, auf den Gang der Natur, genommene Zusammenstellung, wodurch das freieste, zweckmäßigste Spiel der Schönheit erscheint, ist eine Verschönerung, eine Verschönerung an sich, ohne noch hier auf die kunstmäßige Stellung jener verschiedenen Producte, wodurch Contrast gewirkt und durch denselben die Schönheit gehoben wird, Rücksicht zu nehmen, durch welche

das Schöne wieder auf eine eigne Art belebt und überraschend gemacht wird. So sehen wir also die Natur in einem solchen Garten als eine freie, ungebundene Schöpferin. Zweitens scheint auch die Natur, in manchen Rücksichten, in Absicht auf die Stellung und Ordnung ihrer landschaftlichen Producte und der Theile, Partien, die sie durch diese bildet, an gewisse Bedingungen gebunden, die dem freien, zweckmäßigen Spiele der Schönheit zuwider sind und dieselbe einschränken, z. B. daß die Wälder gewöhnlich den Strichen der Berge folgen, mit ihnen in geraden Linien oder wenigstens in einer Zusammenstellung, die der Schönheit nicht gemäß ist, auf den Ebenen ablaufen. Auch hier stellt der Gartenkünstler die Natur freier, ungezwungener, entfernt von ihren andern nothwendigen Gesetzen dar; er bildet den Wald, den Hain, der sich an jener Bergkette hinzieht oder diesen Hügel belaubt, bloß nach seinem Bilde der Schönheit, ohne auf die Ordnung, die die Natur hier vorschreibt, Rücksicht zu nehmen: und so kommt auch hier wieder eine Verschöne-

rung hervor, welche in nichts anderm besteht, als daß sie die Natur unter dem freiesten, zweckmäßigsten Spiele der Schönheit aufstellt. Drittens, die Natur überschreitet selbst oft die freie Nachlässigkeit des Schönen, artet zur Ungebundenheit oder vielmehr Unordnung aus; man sehe die herab hangenden ungeordneten Zweige in jenem Walde, welche ein wildes, für das Auge widerliches Gehecke bilden und einen so verworrenen Anblick durch jene lichte Oeffnung geben. Indem also der Gartenkünstler auch diese Unordnung zu einer gewissen geordnetern, leichten Nachlässigkeit zurückbringt, verschönert er und stellt die Natur mehr nach den Regeln der Schönheit gebildet, gepflegt vor, als wir sie so oft in den Landschaften vor uns sehen. Bei dieser Verschönerung nun, wenn der Künstler noch den Zwang seiner Arbeit, die Regeln, nach denen er gearbeitet hat, zu verstecken weiß, bleibt die Natur, die der Gartenkünstler darstellt, immer noch Natur, und das Kunstwerk scheint Natur, ob man freilich auch wieder die Kunst, die Verschönerung hier und da erblickt

oder fühlt, so daß das Statt findet, was Kant sagt, und was er als ein Erforderniß der schönen Kunst aufführt, „an einem „Producte der schönen Kunst muß „man sich bewußt werden, daß es „Kunst sei und nicht Natur; aber „doch muß die Zweckmäßigkeit in der „Form desselben von allem Zwange „willkührlicher Regeln so frei schei„nen, als ob es ein Product der blo„ßen Natur sei."

Was die Uebertreibung anbetrifft, so ist sie eine zu gesuchte Verschönerung, daß sie also gar nicht mehr Verschönerung bleibt, indem diese bloß die Natur von ihren harten Bedingungen, die der Schönheit, dem freien Spiele, Eintrag thun, befreiet. Es ist sehr leicht, daß der Künstler in seinen Anlagen übertreiben, selbst das, was wir als die Bestandtheile der Verschönerung angegeben haben, übertreiben könne; wenn er z. B. alles in niedliche, kleine Bosquets bringen will; wenn er überall Statt einer

freiern Nachlässigkeit eine zu gesuchte Reinlichkeit affectirt; wenn er alles in verschönerten Formen, alles nach Schlangen- und Wellenlinien, die kleinste Partie so abgemessen sehen will (Statt daß er auch hier selbst, wo er die Natur mehr nach der Schönheit bequemt, eine gewisse Freiheit behaupten sollte); oder auch wenn er, um ganz die freie Zweckmäßigkeit in der Zusammenstellung der landschaftlichen Producte, ganz die Freiheit seiner Kunst, die nicht nach den gleichen, gesetzmäßigen Bildungen unter einem Himmelsstriche fragt, zu zeigen, nun auch keinen Baum von einer Art neben dem andern leiden will, und alles, bis auf das Kleinste, sich wechselsweise gleichsam ablösen läßt: es muß auch hier bei aller Mannigfaltigkeit, Abwechselung der fremden Gesträuche, Hölzer, Bäume, die dem Gartenkünstler erlaubt ist, ein gewisser Plan, eine gewisse gleiche Einheit in den Pflanzungen sein, daß wir Bäume, Sträucher von einer Art, wie sie ein Schönes zusammen bilden, sehen. Alles dieß ist dann nicht Verschönerung mehr, die mehr in einem n e g a t i v e n Ge-

schäft besteht, die Natur von den Fesseln, die ihrer Schönheit Banden anlegen, zu entkleiden, und nicht sie in einer Uebertreibung, unter einem Spiele von Zierathen, mit gekünstelter, übertriebener Holländischer Reinlichkeit und Schönheits-Sucht zu zeigen. — Also auch bei der wirklichen, wahren Verschönerung, wenn der Künstler sie zu gebrauchen weiß, und weder in dem zu Vielen seine Kunst, seinen Aufwand, seine Mühe, alles recht gut zu machen, zeigt, noch aber auch seiner Kunst schonet, das, was sie wirklich verschönern kann und soll, zu verschönern, bleibt der Englische Garten, in wie fern ihm von dem Deutschen Garten die unterscheidende Bedingung des Verschönerns eigen ist, als Kunst Natur, und doch sieht man zugleich auch in der Natur; die Kunst, das Verschönerte, so daß beides erfüllt wird, was Kant als Erfordernisse eines Kunstwerks oder der Kunst anführt.

Zu jener übertriebenen, überladenen Verschönerung kann man noch die gekünstelte,

überhäufte Zusammenstellung von allen möglichen Producten der Kunst und Natur rechnen: hier Statuen, Einsiedeleien, Springbrunnen, Vasen, Bosquets, Blumeneinfassungen, — alles neben einander und zusammen gedrängt, welches Ueberverschönerung ist, die einen widerlichen Anblick, Ekel erwecket und von dem wenigen Geschmack des Anlegers oder Gärtners zeigt, der die Freiheit zu verschönern, die ihm die Kunst giebt, nicht zu gebrauchen weiß, sondern bei diesem Gefühl der Ungebundenheit nun erst recht widersinnige, widersprechende Gestalten aufstellt, und einen Garten pflanzt, der kein Kunstgarten sondern vielmehr erkünstelt und um desto unnatürlicher ist. — Das Zusammendrängen des Schönen ist so weit von der wahren Kunst entfernt, daß ich nichts weniger als etwa den Begriff des Verschönerns darein setzen kann, daß die einzelnen, zufälligen, zerstreuten Schönheiten der Natur zusammen gesammelt und an einem Orte gezeigt werden. Dieses scheint mir das, was in dem Worte und der Bedeutung Verschönerung liegt,

gar nicht zu erschöpfen; zweitens scheint mir auch die Verschönerung deßwegen nicht darin zu bestehen, weil diese ihre Schönheiten eben so zufällig, eben so unabsichtlich, eben so zerstreut, möchte ich sagen, wie die Natur es thut, und nicht zusammen gedrängt, zeigen muß. Ich kann daher auch in dieser Bestimmung des Begriffs Verschönern „die Kunst muß schöner sein als die Natur" dem Verfasser der fragmentarischen Beiträge zur Ausbildung des Deutschen Gartengeschmacks (Taschenkalender für Natur und Gartenfreunde 1796) nicht beistimmen, welcher sagt: „die Kunst unterscheidet „sich von der Natur dadurch, daß die Kunst „immer absichtlich schön ist, die Natur hingegen „zufällig. In dieser Rücksicht muß die Kunst „schöner sein als Natur (den Grund davon „sehe ich nicht), ob sie gleich ohne Natur gar nicht „existiren könnte. Die Kunst sammelt die „zufälligen Schönheiten der Natur „und stellt sie zusammen, so daß auch „der Genuß näher zusammen gedrängt „und stärker wird." Die Zusammenstellung

der Schönheiten in jeder Kunst, also auch in dem Garten, muß zufällig scheinen, muß, obschon verschönert, natürlich, der Natur getreu sein, so daß nicht alles zusammen gedrängt ist, wenn man nicht das Gekünstelte, die Absicht der Kunst erkennen will, welches alles Vergnügen des sich hingebenden Wanderers in seinem ersten Ursprunge erstickt. Die Verschönerung ist, wie gesagt, mehr etwas **Negatives**, und besteht in der Entfernung dessen, was in der Natur, die durch **nothwendige Bedingungen** gehalten wird, der Schönheit Eintrag thut, welches aber so viel wirkt, als wenn der Mahler eines Christus-Ideals nur durch Entfernung der sinnlichen einschränkenden Bedingungen das Uebersinnliche seines Gott-Menschen zeigt. Der **verschönerte** Garten ist, könnte man sagen, Natur, wo man die Kunst sieht; der **interessirende** Kunst, wo man mehr die Natur sieht.

Freie Zweckmäßigkeit ohne Zweck, als das Wesen der Schönheit, ist überhaupt das, was

der Gartenkünstler suchen und worauf er durch jene Verschönerung in dem Englischen Garten hinarbeiten muß. Dieses ist das erste Gesetz für den Künstler des Englischen Gartens, daß er alles nach der freiesten Zweckmäßigkeit ordne, die größern und kleinern Partien darnach pflanze, einrichte, und die ganze Mannigfaltigkeit, den Umriß des Gartens so abmesse, daß er bloß ein Spiel der Abwechselung, der freien, unberechneten Zweckmäßigkeit scheine.

Unter landschaftlichen Producten (daß wir nichts unerklärt lassen, was wir in der Bestimmung der Gartenkunst aufgenommen haben) verstehe ich im engern oder eigentlichen Sinne das, was sich überhaupt in einer Landschaft, als durch die Natur veranstaltet und gegeben, zeigt — vorausgesetzt, daß es mit der Schönheit bestehe, und ein darstellender Ausdruck derselben sei; so daß dasjenige, was den meisten Ausdruck der Schönheit hat, und die freiste Zweckmäßigkeit der Natur in ihren Bildungen und Zusammenstellungen zeigt, den

ersten Anspruch auf einen Platz in dem Garten als Kunstwerk behauptet. Unter landschaftlichen Producten verstehe ich aber auch im weitern oder uneigentlichen Sinne das, was durch Kunst, durch Menschenhände hervorgebracht und veranstaltet ist, als Häuser, Dorfschaften u. s. w. — Alles also, womit die Natur die Erde geschmückt hat, was sich auf derselben oder über derselben zeigt, Horizont, Aussicht, Hügel, Berge, Seen, Wasser in den mannigfaltigsten Bildungen seiner Ufer, Pflanzen, Hölzer, alles steht dort dem Künstler zu seinem Garten zu Gebote; und die schöne Zusammenstellung derselben macht unmittelbar den Garten und die Landschaft aus. Was die mittelbaren Producte, nicht durch die Natur sondern durch den Menschen erzeugt, anbelangt, so dienen sie nicht sowohl, um eine Landschaft zu bestimmen, in wie fern dieses bloß die landschaftlichen Producte (im engern Sinne) thun, sondern sie zu verschönern, die freie Zweckmäßigkeit eines Gartens zu erhöhen, selbst zu zeigen und darzustellen (wie z. B. bei den Standpunkten in den Gärten durch Häu-

ser), oder auch das, was an den wirklichen landschaftlichen Producten in einer Gegend abgeht, zu ersetzen (wie z. B. in einer flachen Gegend, wo die Gebäude, Häuser, Dorfschaften, u. s. w. die höhern Standpunkte der Natur, als Hügel, Berg, Anhöhe, welche die Gegend, die Landschaft in ihrer eigentlichen Form bestimmen, ersetzen müssen). — Je nachdem der Garten, nach der oben bestimmten Eintheilung, diesem oder jenem Theile der Gartenkunst zugehört, je nachdem werden alle die landschaftlichen Producte, welche in ihrer Zusammenstellung die schöne Natur zeigen, in dem Garten Platz finden oder aus demselben, bloß mit Beibehaltung einiger, ausgeschlossen sein, entweder alle landschaftliche Producte, im weitern und engern Sinne, alle größere Partien, Gegenstände in einem Garten aufgenommen werden, oder nur einzelne Gegenstände, kleinere Partien in einem eng befaßtern Raume, wie die Natur auch hier oft Arten von Landschaften zeigt.

Das Wort Landschaft begreift eigentlich eine weite Aussicht, eine weite Gegend,

über die das Auge wegsieht, einen weiten nur von der Ferne am Horizont beschränkten Raum, wo sich alle die landschaftlichen Producte der Natur zeigen, in sich; im weitern Sinne wird es aber auch für jede kleinere Partie, für eine einzelne schöne Gegend, wo nur einige der landschaftlichen Producte sichtbar sind, genommen. Der Englische Garten ist Landschaft in dem erstern, engern Sinne des Worts, der Deutsche Garten im zweiten, weitern Sinne eine kleine Landschaft, eine Partie, eine Gegend von einer Landschaft, wo die Natur sich besonders an ihren schönen Gegenständen in einer interessirenden Bedeutung gezeigt hat. Dort muß weite Ansicht, Aussicht, weiter unbeschränkter Horizont, Wald, Hügel, Anhöhe, alles, worin sich nur das Auge im Weiten verbreiten kann, sein; hier bedarf es bloß eines engern Raumes, wo die Natur oder die Kunst an kleinern Partien die schöne Natur in ihrer Beziehung auf ein moralisches Interesse zeigt. Ob schon der Gartenkünstler, wie wir oben (III. Betr.) sahen, sich darin von dem Landschaftsmahler, besonders von dem

der die Natur verschönert, und zwar mittelst der verschiedenen Form der Darstellung nothwendig unterscheidet, daß jener mehr für die Schönheit im Kleinen, der kleinern Partien, in denen der Wanderer wandelt und herumgeht' mehr für nähere schöne Ansichten und Aussichten thun muß, da dieser hingegen gleichsam mehr im Großen mahlet, so ist und kann doch das Werk des Gartenkünstlers in seinen Englischen Anlagen nicht vollendet sein, wenn er kleine Partien, kleine Anlagen gemacht, sich bloß auf seinen Garten, wenn derselbe auch einen weiten Umkreis hat, eingeschränkt hat; er muß auch die Natur um den Garten herum zu Hülfe nehmen, sie mit seinem Garten zu verbinden wissen, jenen weiten Himmel, jene entfernten, weiten Gebirge, jene schöne sich hinziehende Aussicht mit seinem landschaftlichen Gemählde in Beziehung setzen: denn es ist Eigenheit des Englischen Gartens, die schöne Natur in ihrer freien, zweckmäßigen Zusammenstellung von Producten zu mahlen, wozu auch die weitern Gegenden gehören, und überhaupt

alles was sich im Weiten in einer Landschaft zeigt und dieselbe bildet. Der interessirende oder Deutsche Garten mahlet und stellt zwar auch die schöne landschaftliche Natur in ihrer freien, zweckmäßigen Zusammenstellung dar: aber da dieses nur, um das Interessirende an der schönen Zusammenstellung der Natur zu zeigen, geschieht, so kann und muß auch ein Deutscher Garten einen kleinern Platz einnehmen, sich bloß auf eine engere, kleinere Landschaft beschränken; weil das Interesse in kleinern Partien, wo die Einbildungskraft nicht in fernen schönen Gegenden und in luftigen Phantasien umherschweifen kann, mehr geweckt und genährt zu werden scheint, oder doch schon hinreichend geweckt und genährt wird, wo also die Weite, die Größe eines solchen Gartens gleichsam Ueberfluß wäre. Der Englische Garten (dieß ist ein Haupterforderniß, wodurch er sich von dem Deutschen Garten unterscheidet, weil er allein die schöne, zweckmäßige Zusammenstellung der Natur in ihren Landschaften ohne Rücksicht auf ein interessirendes Gefühl darstellen soll) muß

und kann nur auf einem weiten Platze angelegt werden: ein kleiner Raum ist gerade den Ansprüchen dieses Theils der Gartenkunst zuwider, daß die Schönheit der landschaftlichen Natur gemahlt werde; und sie würden durch die nähern schönen Ansichten nur halb erfüllt werden, wenn nicht die weitern Aussichten, welche das Gefühl der Schönheit durch Aufregung der Phantasie zu Dichtungen noch mehr zu erwecken scheinen, mit hinzu genommen würden. Dieses (was den Raum des Englischen Gartens betrifft) ist aber schon in den meisten unserer Gartenbücher oder fast in allen anerkannt; und es bedarf daher hier keiner weitern Auseinandersetzung. Aber wir sehen jetzt auch den Grund, warum der Gartenkünstler des Englischen Gartens alle Umzäunung, Beschränkung des Gartens durch Mauer, Stacket, mechanische Hülfsmittel, und Materialien der Kunst fliehen muß. Denn wird nicht durch diese Einschränkung, durch diese Art von Umzäunung, welche die Gebiete trennt, angedeutet, daß das Aeußere nicht zu dem Garten gehöre, daß also selbst das, was sich in der

Ferne von schöner Ansicht u. s. w. zeigt, nicht zu dem Garten gerechnet werden solle? Und doch soll dieses Ferne mit dem Garten nur eins, eine Landschaft sein, das Weiteste mit dem Garten in Beziehung stehn; denn dieses Weite in seinem Umriß kann ja nur erst die Landschaft vollenden. Nichts ist also in diesem Theile der Gartenkunst, welcher ganze Landschaften, die Natur in ihrer schönen Zusammenstellung von Partien und Gegenden zeigen soll, widersprechender, nichts in dem Englischen Garten unnatürlicher als jede Art von künstlicher Manier, Umzäunung, welche vielleicht den Bezirk des Gartens schützen oder wohl gar bezeichnen soll. Nicht deßwegen, weil die Natur solche Hülfsmittel nicht anwendet, um Gegenden von einander zu scheiden und zu trennen (welches man vielleicht, wenn man die Kunst als Nachahmerin der Natur annimmt, als einen Grund anbringen könnte, daß der Gartenkünstler seinen Garten nicht mit künstlichen Hülfsmitteln, als Steinen, Pfählen, von der übrigen Gegend scheiden dürfe); sondern aus der höhern

und gerechtern Rücksicht, weil ja die übrige außerhalb des Gartens liegende Landschaft noch zu diesem Garten, zu diesen Englischen Anlagen gehört und gehören muß, weil der Garten darauf berechnet ist, daß diese ihren Antheil dazu liefere und mit ihm in Verbindung stehe; dieses ist es, was alle Trennung des Englischen Gartens durch solche künstliche Mittel und Materialien von der übrigen Gegend verbietet 1). Will man daher ja, muß man diesen Garten vor Anfällen und Verwüstungen schützen, so muß es durch die am wenigsten auffallenden Mittel geschehn, die der Natur gleichsam selbst eigen sind, die nicht sowohl die Abtrennung sehen lassen, als sie beiläufig bewirken; eine kleine sich hinziehende Erhöhung, ein Rasenwall, ein erhöhter Gang, wie die Natur selbst ihre Gegenden durch Anhöhen, Hügel, Berge, Wasser scheidet, dieses mag und kann es sein, was der Gartenkünstler nach Gutdünken zur Beihülfe der Sicherung wider Verwüstung seines Gartens, durch Ueberschwemmung z. B. brauchen kann. Ist aber keine andere Sicherung

der Anlagen wider Anfeindung, z. B. von Menschen, möglich als durch solche künstlich gebrauchte Mittel und verwandte Materialien, so muß es sich freilich die Kunst gefallen lassen: sie hat hier ihr Recht verloren, oder vielmehr sie kann es nicht practisch machen; obschon dieses nicht ohne großen Abbruch der Schönheit, der landschaftlichen Mahlerei in einem Englischen Garten geschieht. Ueber ein solches künstlich anzuwendendes Mittel zur Sicherung des Gartens, durch ein Stacket z. B. sehe man den Taschenkalender für Garten und Naturfreunde nach (Jahr 1796), wo der Verfasser der fragmentarischen Beiträge zur Ausbildung des Deutschen Gartengeschmacks von einer solchen Umzäunung in einer Zeichnung ein Beispiel gegeben hat.

Nach diesem Grunde, der alle künstliche oder kunstmäßige Trennung (durch mechanisch bereitete Mittel und Materialien) des Gartens von der übrigen Landschaft verbietet, erhellt nun auch ein zweites nothwendiges Erforderniß als

erste Bedingung, auf die der Gartenkünstler Rücksicht nehmen muß, nehmlich, die umliegende Gegend zu studiren, ihr ihren Charakter abzulernen, um nach diesem seinen Garten anzulegen, und ihm näher oder entfernter denselben Charakter zu geben, den die übrige umliegende Gegend hat. Denn wie lächerlich, den einen Theil der Landschaft, z. B. den Garten, in einem ganz andern Geschmack auftreten zu sehen, als die umliegende äußere Landschaft hat, die auch zum Garten gehört und den größten Theil ausmacht! wie lächerlich, wie abgeschmackt, wenn der Garten im prächtigen Styl angelegt wäre, wo alles Verschwendung, Luxus, Aufwand von Verschönerung athmete, und die umliegende Gegend stände im einfachen Gewande da, ruhig, still, so daß das Auge über ebene Flächen hingleitete, kein großer, erhabener Berg, nichts von Aufwand, was mit dem Prächtigen, Luxuriösen im Garten überein stimmte! — Der Gartenkünstler muß nothwendig seinen Garten mit der übrigen Landschaft, und diese mit jenem in Uebereinstimmung bringen, nach jener seine

Farben wählen, das Colorit und die Zeichnung des Gartens nach derselben einrichten; aber deßhalb ist der Künstler nun nicht auf eine Landschaft, auf einen Garten, auf ein Modell gleichsam eingeschränkt, sondern vielmehr —

Und dieß ist ein neuer Punkt: in so verschiedenartigem Geschmack die Natur ihre Landschaften zeigt, in so verschiedenartigem Geschmack kann er auch Gärten anlegen. Nach der umliegenden Gegend kann er entweder einen mehr heitern oder mehr düstern, einen mehr einfachen oder verschwenderischen und reichern Garten anlegen. Wie mannigfaltig und verschieden mahlet die Natur nicht! wo ist eine Landschaft, die der andern an Zeichnung, an Charakter, an Colorit ganz ähnlich wäre? eben so mannigfaltig können nun auch die Gärten sein, in so mannigfaltigem, verschiedenem Geschmack sind sie möglich. Zu einem Englischen Garten ist gerade nicht nöthig, daß große Berge, Anhöhen, viele Hügel, tiefe, schwarze Wälder auf Bergrücken, steile Felsen da sind, daß die-

se die umliegende Landschaft und den Garten selbst ausmachen. Dieß ist eine übertriebene Forderung an einen Englischen Garten, die nur im Anfange gemacht werden konnte, wo man den Englischen Geschmack erst kennen lernte und die Natur in Gärten freier zeigte, im Anfange, wo man gewöhnlich, da man alles gleich aufs beste und beisammen haben will, auf das Extrem verfällt. Zeigt denn die Natur nicht auch flache schöne Gegenden, nicht wirklich bezaubernde Landschaften auf Ebenen, wo wenig Berg, wenig Fels, hier und da nur eine Anhöhe, ein entfernter Hügel, wo mehr Busch als Wald ist? Sollen sich denn daher in dem Englischen Garten, der die Landschaftsmahlerei der Natur darstellt, nur Felsen aufthürmen, barocke Gestalten von Trümmern und Bergen zeigen? soll dieser Garten allemahl im erhabenen, großen Styl sein? Giebt es nicht auch neben Oden kleinere, sanftere Gedichte, Elegien, Schäfergesänge, freundliche Dichtungsarten? — und bildet die Natur überall nur wie in der Schweiz? Immer ist und bleibt ein Garten,

er mag eine Landschaft darstellen, in was für einem Charakter nur die Natur ihre Landschaften zeigt, wenn er die Natur verschönert darstellt, und übrigens die Erfordernisse erfüllt, welche dieser Art der Gartenkunst eigen sind (z. B. daß sie eine weite, geräumige, nicht in kurzer Ansicht beschränkte Landschaft sei), ein Englischer Garten. Ich berufe mich hier auf den Garten zu Wörlitz, dem gewiß niemand den Charakter und die Benennung Englisch absprechen wird, welcher ganz auf einer Ebene angelegt ist, wo sich nicht viel von Berg, Hügel, Anhöhe zeigt, wo aber die Natur eine freundliche Gestalt über die Gefilde, über die weiten Flächen der Ebenen ausgegossen hat. Freilich wohl mag ein Englischer Garten in einem reichern Styl, wo Berg, Anhöhe, die mannigfaltigsten Gegenstände der Natur sich zeigen, mehr reitzen, zum Theil mehr überraschen, auch oft mehr Unterhaltung gewähren: aber deßhalb bleiben immer auch einem Englischen Garten im einfachern Styl, in einer einfachern, ebenen Gegend, seine eigenthümlichen Schönheiten und

Reitze; er stellt gleichsam eine freundliche Italiänische Landschaft dar, da jener im Geschmack einer Schweizergegend angelegt ist.

Begabt mit dem genialischen Geiste der Kunst, der ohne Regeln die Regeln befolgt, und ohne Begriffe die Schönheit mit Erfüllung aller ihrer Forderungen und Bedingungen darstellt, sieht der Gartenkünstler zuerst darauf (oder es verwebt sich selbst in seinem Geiste unbewußt, wenn seiner Phantasie das Gemählde von einem Garten vorschwebt, Einheit mit Mannigfaltigkeit, Abwechselung und Ordnung), daß der Garten nicht in ungeordneten neben einander gestellten Anlagen bestehe, sondern ein in die schönste zweckmäßige Form gegossenes Ganze sei. Dieß ist das Erste, was der Künstler thun, was er, ehe er an die Ausführung des Gartens selbst geht, dem Garten geben muß, nehmlich Einheit: er muß vorher, ehe er anlegt, den ganzen Garten nach seinem Umfange berechnet haben, der Garten muß in seinem Phantasiegemählde in der schönsten, zweckmäßigsten

Form da stehn; und hier zeigt sich der Genius der Kunst, der Beruf des Mannes zum Künstler, zum Gartenkünstler. Dieß Erste, Schwerste ist es, was den Garten der Kunst ähnlich und auf Kunst Anspruch machen lassen kann. In dem Geiste des Landschaftsmahlers ist schon, ehe er die Landschaft mahlt, alles zu einem Ganzen verbunden, das ganze Gemählde steht schon nach seinen Haupttheilen da, um welche sich die kleinern Theile und Partien herum winden; die größern Theile sind es, welche dem Garten Einheit geben, und die freie Zweckmäßigkeit des Gartens zeigen: daher auch bei dem Gartenkünstler die Nothwendigkeit, daß er erst mit der Form des Gartens selbst eins sei, daß die bestimmte Form in seinem Geiste schon da sei, ehe er noch wirklich Hand an die Ausführung legt. Woran wollte man denn auch in dem Garten die Schönheit erkennen, als an der Zweckmäßigkeit der Form? wodurch kann der Garten, was das Ganze betrifft, gefallen, als wenn man sieht, daß der Geist der freien Zweckmäßigkeit, der alles zur Einheit verbindet und alles mit Mannig-

faltigkeit und Abwechselung anordnet, über ihn, den ganzen Umriß und die ganze Form desselben hinschwebt? Daher nun die nothwendige Bedingung, um diese Zweckmäßigkeit der Form sichtbar zu machen, daß höhere Standpunkte in dem Garten entweder von der Natur oder von der Kunst angelegt seien, welche der Form Einheit geben, sie bemerken lassen, — Standpunkte, um die sich das Einzelne, Kleinere herumzieht, und die demselben zum Halt, zum Mittelpunkte dienen. An diesen Standpunkten läuft nun das Auge des Wanderers über den Garten hin, über die einzelnen Anlagen weg, verknüpft das Aeußere mit dem Innersten, verbindet alle einzelne mittlere Anlagen des Gartens mit den äußersten Enden desselben: und so entsteht ein Ganzes; so wird dem Wanderer gleichsam ein ganzes Gemählde sichtbar, wie auf der Leinwand, wo der Künstler die Landschaft in dem schönsten Verein des Horizonts gemahlt hat. Ist diese Form der Verbindung, der Zweckmäßigkeit nicht getroffen, so zweifle ich, ob ein solcher Garten, er mag auch in seinen einzelnen

Theilen und Partien noch so schön sein, mit Recht auf den Namen einer Landschaft, eines Englischen Gartens Anspruch machen könne; denn darin besteht ja im Großen allein die Schönheit für das Auge, daß das Nahe mit dem Fernen, nach allen seinen Punkten und Umrissen, in der freiesten und doch geordneten Form der Zweckmäßigkeit erscheine.

Und welche Mannigfaltigkeit von Formen steht hier dem Künstler zu Gebote! ist es ein Plan, nach dem die Natur ihre Landschaften zeichnet? ein Muster? tausend Formen, in denen die Natur hier spielet, ohne daß man einer vor der andern den Vorzug der schönsten geben könnte; eine Mannigfaltigkeit von Schöpfung, an der die Natur den Reichthum und die Fülle ihrer Phantasie und ihrer bildenden Einbildungskraft gleichsam gezeigt hat. So gewiß jener aufgestellte Grundsatz ist, „der Gartenkünstler muß seine Anlagen nach einer Einheit, nach gewissen bestimmten Standpunkten ordnen", so ist es doch nun nicht ein Plan der vor-

geschrieben wird, wodurch in den Garten Monotonie und Einförmigkeit käme, wodurch die Gärten alle in eine Form gegossen werden müßten; es ist dieses nur etwas, was sich bei allen Formen zeigen muß, welche aber mannigfaltig sind, durch keinen Begriff angegeben und mathematisch berechnet werden können. Derjenige Künstler, der seinen Garten nach einem vorgezeichneten Plan, wie deren in den Gartenbüchern bisweilen befindlich und zum besten gegeben worden sind, anleget, ist gewiß arm an Künstlergeist; dessen Kunstwerk, dessen Anlagen müssen gewiß steif, trocken und kalt werden; den hat die Natur nicht mit dem Vermögen ausgerüstet, tausend mögliche Formen zu finden, in denen allen sich jenes Gesetz zeiget, und die doch in den mannigfaltigsten Spielen von einander abweichen und verschieden sind. Die Kunst Regeln zu geben muß also hier aufhören: denn was eine Form, um schön zu sein, haben muß, dieses läßt sich wohl sagen und zur Vorschrift des Künstlers bestimmen; aber die Form selbst angeben, dieß hieße einen Eingriff in die man-

nigfaltigste Fülle von Gestalten gethan, die der Künstler in seinem Geiste haben muß. Man glaube also nicht, daß durch das obige Gesetz dem Gartenkünstler Monotonie, Einförmigkeit in Rücksicht seiner Gärten vorgeschrieben werde; er kann vielmehr in den mannigfaltigsten Formen spielen, obgleich jede nach jenem Gesetz gezeichnet oder unbewußt, unwillkührlich von der Phantasie nach jenem Gesetz der Einheit, Ordnung, Zweckmäßigkeit gebildet sein muß: es ist bloß für den ärmern Künstler, wenn man Plane zu Gärten vorzeichnet, für den Künstler, der gar nicht eigentlich zum Künstler oder Gartenkünstler berufen ist. Jene höhern Standpunkte aber, die der Gartenkünstler in seinen Anlagen hinstellen muß, um die Form, den Umriß des Gartens zu bestimmen, und die Zweckmäßigkeit desselben bemerkbar zu machen, wenn die Natur sie nicht selbst durch Berge, Hügel, u. s. w. veranstaltet hat, können nichts anders als Gebäude, Häuser, Tempel u. s. w. sein, weil diese besonders das Auge auf sich ziehen, und das Auge auf ihnen, als auf ungewöhnlichern

Gegenständen, verweilt. Diese müssen aber so gestellt, so geordnet sein, daß sie nicht allein Ordnung und Einheit geben, sondern auch freie Ordnung, freie Zweckmäßigkeit in der Form; denn der Englische Garten soll kein mathematisch berechnetes und nach gleicher Figur abgestecktes sondern ein schönes Ganze sein, das die freiste zweckmäßige Form, die von allen mathematischen Linien abgeht, zeigt. „An einem Dinge, sagt Kant, das nur durch eine „Absicht möglich ist, einem Gebäude, selbst einem Thier, muß die Regelmäßigkeit, die in „der Symmetrie besteht, die Einheit der An„schauung ausdrücken, welche den Begriff des „Zwecks begleitet, und gehört mit zum Erkennt„nisse. Aber wo nur ein freies Spiel der Vor„stellungskräfte (doch unter der Bedingung, daß „der Verstand dabei keinen Anstoß leide) un„terhalten werden soll, in Lustgärten, Stuben„verzierung, allerlei geschmackvollem Geräthe „und dergleichen, wird die Regelmäßigkeit, die „sich als Zwang ankündigt, so viel möglich ver„mieden; daher der Englische Geschmack

„in Gärten, der Barockgeschmack an Mö„beln, die Freiheit der Einbildungskraft wohl „eher bis zur Annäherung zum Grotesken treibt, „und in dieser Absonderung von allem Zwange „der Regel eben den Fall setzt, wo der Geschmack „in Entwürfen der Einbildungskraft seine größ„te Vollkommenheit zeigen kann.“ — Der Gartenkünstler muß also nicht allein die höhern Standpunkte zeigen, er darf sie auch nicht in einer Regelmäßigkeit, die dem freien Spiele der landschaftlichen Natur Abbruch thut: sondern er muß sie in einer freien Zweckmäßigkeit zeigen, daß sie gar nicht um der Absicht, des Zwecks willen, die Form zu bezeichnen, angelegt scheinen; er muß sie bald hinter einen Wald, hinter einen Busch zu verstecken wissen, daß nur ein Theil, z. B. der obere Gipfel von dem Gebäude, hervorleuchtet, wodurch die Absicht, der Zweck selbst versteckt und zu etwas Unbeabsichtigten wird, das von ungefähr so gut trifft, und hier so gute Dienste leistet; bald muß wieder ein Standpunkt ganz sichtbar werden, denn auch die Absicht des Verbergens des Zwecks

darf nicht hervorleuchten, wodurch nur das Wohlgefallen und das Schöne vermindert, und gar zum Ueberdruß würde; bald muß wieder nur ein Seitenstück von dem Gebäude sichtbar werden. Und dieses sind die sinnlichen Mittel, wodurch die Absicht des Künstlers, die Form des Gartens zu bestimmen, versteckt wird, die Kunst nun bloß Natur scheint, und das Spiel der freien Zweckmäßigkeit, besonders wenn die Standpunkte selbst in der schönsten Form gestellt und angeordnet sind, zur freiesten Zweckmäßigkeit wird. Die Kunst erreicht dann ihre höchste Wirkung, wenn alles, was sie veranstaltet, von der Natur veranstaltet, das heißt, unbeabsichtigt, zweckmäßig ohne Zweck, zufällig scheint; daher das Gesetz, wie die Form, der Umriß des Gartens durch Standpunkte bestimmt worden ist, daß diese sich nun selbst ganz unbeabsichtigt zeigen und ganz zufällig zur größten Zweckmäßigkeit veranstaltet scheinen. Diese Standpunkte, diese Gebäude (wenn die Kunst der Natur, die es vielleicht an Hügeln, Bergen fehlen ließ, zu Hülfe kommen muß) müssen aber

selbst auch nach dem Geschmack des Gartens, der Gegend, nach den Regeln der schönen Baukunst eingerichtet sein: denn wenn auch die Schönheit derselben nicht in der Weite erkannt wird, wo sie dem Garten die schöne Form geben, so gelangt doch der Wanderer selbst zu ihnen; und hier müssen sie nun wieder das an sich bewirken, was sie vorher in Absicht auf den Garten thaten, sie müssen selbst schön und nach den Gesetzen der Schönheit gebildet sein. Es ist hier also wohl von selbst deutlich, daß alles Manieriren an diesen Gebäuden und Gegenständen wegfallen muß, welches der absoluten Schönheit entgegen ist: was sollen Chinesische Häuschen, Pagoden und dergleichen nach fremder, eigenthümlicher Bauart in einem Garten? wollen wir unsern Geschmack, der nach Mustern der absoluten Schönheit gebildet sein soll, ungeläutert zeigen, indem wir an jenen Häuserchen künsteln und sie als künstliche, sehenswürdige Zierathen aufstellen? doch hiervon unten.

Eine andere Sorge des Gartenkünstlers, wenn er nun seine Anlagen nach dem Geschmack

der ganzen umliegenden Gegend bestimmt, die Form des Gartens nach freier Zweckmäßigkeit abgemessen und diese Form auch selbst durch verschiedene Standpunkte bezeichnet und sichtbar gemacht hat, ist, daß er alle die einzelnen Theile und Partien des Gartens auch so ordne, wie sie erstlich in der Ferne für den Wanderer eine schöne Ansicht liefern, zweitens sich auch bei dem Umhergehen in den Anlagen in einer angenehmen Aufeinanderfolge an einander anreihen. Fürs erste muß der Gartenkünstler alle die einzelnen Producte, die zur Darstellung einer Landschaft gehören, im Besitz haben: er muß See, Canäle in dem Garten veranstalten können; die Gegend, wo er pflanzen will, muß Wasser haben; er muß Wald, Bäume, Pflanzungen, Gesträucher anlegen können und in reichhaltiger Menge besitzen; Wiesen, Auen, Felder, Äcker — alles, womit die Natur ihre Landschaft ziert, muß ihm zur Hand sein, und er muß es auch zu ordnen wissen. Diese Ordnung aber ist nicht etwa willkührlich und regellos, sondern sie ist nach dem Schönen und An-

genehmen, nach schöner Ansicht und angenehmer Unterhaltung berechnet; doppelte Rücksichten, die der Gartenkünstler nehmen muß, weil der Wanderer selbst in dem Garten ist, in dem Garten auftritt, wo er nicht nur schöne Ansichten haben sondern auch durch eine zweckmäßige Aufeinanderfolge der Partien, der einzelnen Theile, durch die er geht, angenehm unterhalten sein will.

Das Angenehme, das überhaupt im Sinnenreitz und in Abwechselung von Sinnenrührung besteht, kann nur durch Farben bewirkt werden, so daß der Gartenkünstler die Bäume, die einzelnen Sträucher so ordne, wie sie durch ihren Contrast, durch ihr Zusammenschmelzen von Licht, Schatten und von Farben und durch das abwechselnde Spiel derselben dem Auge eine angenehme Unterhaltung gewähren: er muß das Colorit der Bäume, der Sträucher, der Blüthen, Früchte studirt haben; überhaupt muß ihm wie dem Mahler die Farbenmischung völlig bekannt sein, daß er des Effects, den er bewir-

ken will, ein angenehmes Sinnenspiel zu bereiten, gewiß sei. Und wie mannigfaltig ist hier nicht die Macht des Künstlers, dem allenthalben Mittel zu Gebote stehn — größere und kleinere Bäume, bejahrtes und jugendliches Gewächs, welches glücklich zusammen gestellt und in einer gemäßen Aufeinanderfolge geordnet ein reichhaltiges Spiel von Rührungen für die Sinne giebt! Der Wanderer will ferner nicht immer in einer Partie sein, er will auch Abwechselung und Unterhaltung; denn das Angenehme besteht ferner in einer zweckmäßigen Aufeinanderfolge der einzelnen Partien, wohin der Wanderer auf den ihm bezeichneten Wegen kommen muß. Dieses Angenehme der Aufeinanderfolge besteht theils in einem Contrast der veranstalteten Partien, theils in einer gefälligen übergehenden Verbindung, theils in der Mannigfaltigkeit derselben. Da ein See, ein sich hinschlängelnder Canal; dort bejahrte Tannen; hier Frühlingsgesträuch u. s. w. welche Mannigfaltigkeit und Abwechselung, die dem Wanderer durch die verschiedenen Partien gereicht

werden kann! Wie angenehm, aus einer dunklern Partie in eine hellere, freundlichere überzugehn, wo wir bald zu einer offenen Gegend kommen, die uns verschiedene freie Aussichten und Ansichten läßt, bald wieder in eine engere, kleinere Partie eingeschlossen werden, wo die Einsamkeit ihren Sitz hat! Der Gartenkünstler kann durch diese Uebergänge, durch diesen Contrast eine wahre Melodie von Empfindungen bilden.

Das Schöne für das Auge besteht aber mehr in der Form, in der Ansicht neben einander stehender Theile; dieses ist, wie wir oben berührt haben, ein anderer Punkt, den der Gartenkünstler berücksichtigen muß, daß er alles in einer schönen Form und Ansicht zeige: und hier muß der Künstler verschönern. Hier in diesem Tannenwald sehen wir die einzelnen Zweige zwar nachlässig aber doch geordneter als in dem wilden Gebüsch der Natur; wir sehen die Stämme der Tannen mannigfaltig, unregelmäßig aber doch nicht regellos mit einander abwechseln; es ist nur eine freie, schie-

lende Zweckmäßigkeit: dort sehen wir die Bäume sich mannigfaltiger an dem Fuße jenes Berges hinziehn, eine schönere, freiere Form bilden als in der Natur, welche mehrentheils ihre Bäume nach geraden Linien am Fuße des Berges setzt. Alles wölbt sich hier in dem Garten weiter hinter und vor nach dem Gesetz der Schönheitslinie. Wie schön ist dort der See abgestochen; welche schöne Form seiner Ufer, in denen er gehalten wird — wie sich alles dieses so schön zusammen verbindet! da die Ansicht eines kleinen Tempels, der sich in dem See wiederspiegelt; dort Wald, Hain, Gebüsche, Wiese und Anhöhe! Alles dieses ist für die Ansicht, für das Bestehende der Form, während dort der Gartenkünstler für die Aufeinanderfolge, für das Angenehme pflanzet und anlegt. Eben so ist es auch auf das Angenehme berechnet, daß bisweilen freie Plätze in dem Garten erscheinen müssen, auf welche der Wanderer unvermuthet hingeleitet wird, daß er sich hier wieder nach seinem Umherschweifen in dem Garten orientire, daß er wisse, wo er ist; daher, daß sich auf diesen

freien Plätzen die fernen Standpunkte zeigen müssen, die dem Ganzen Einheit und Ordnung geben.

Auch der physische Mensch tritt in den Anlagen auf — welche Forderungen, die der Gartenkünstler alle erfüllen muß! Jetzt wünscht der Wanderer Kühlung, nachdem er in der Hitze den Garten durchstrichen hat; es müssen Lauben, Nieschen u. s. w. da sein: — jetzt wünscht er Ruhe; es müssen sich hier und da Bänke, Ruhesitze zeigen, die dem Ermüdeten sich darbieten, und auf die er unerwartet, wenn er es wünscht aber sich des Wunsches nicht bewußt ist, trifft. Auch geschäftige, leichte, müßige Unterhaltung des Körpers will der Wanderer: daher bisweilen Fähren, wo er sich selbst übersetzen kann und muß; Gondeln, wo er bei eigner Thätigkeit die Schönheit der Natur, der Landschaft, die frische, wehende Kühle des Wassers genießen kann. In allen diesen Stücken des Verschönerns, Unterhaltens hat der Gartenkünstler ein weitläuf-

tiges Feld, seine Kunst, seine Sorgfalt für den Wanderer zu zeigen, ihm bald die freie Natur, bald die Kunst mit den mannigfaltigsten Aussichten und Ansichten in der abwechselndsten Aufeinanderfolge sehen zu lassen.

Hierzu kommt auch die nöthige Sorgfalt des Künstlers, den Wanderer nicht allein auf die Anlagen zu beschränken, sondern ihn bisweilen die ganze Landschaft außerhalb des Gartens übersehen zu lassen; denn diese gehört auch zum Garten, und der Künstler darf also den Wanderer nicht in den Anlagen einschließen und ihn auf den bestimmten Wegen bloß innerhalb derselben herumführen. Daher, daß er hier und da Plätze anlegen muß, auf denen der Wanderer ganz freie Aussicht außerhalb des Gartens habe; daß er Plätze anlegen muß, wo sich die landschaftliche Natur besonders in einer schönen Aussicht zeigt; und daß er wissen muß, zu rechter Zeit den Wanderer dahin zu führen, wenn er nach dem Genuß des Kleinern im Garten auch einen Ge-

nuß im Großen, in ausgedehnter, weiter Aussicht begehrt. Diese Aussichten und Ansichten können nun so verschieden sein, als sie nur die Natur liefert; bald weite Strecken von Wiesen, Auen, Saatfelder, Ackerfeld; bald entfernte Berge, Hügel, Wald; bald der freie unverhüllte Horizont: alles Ansichten, an welchen der Wanderer nach seinen verschlossenen Wanderungen Vergnügen empfindet.

Es dienen auch die Statuen innerhalb des Gartens zur Verschönerung oder zu einer gewissen Art von Idealisirung des Gartens, daß das Besondere, Beschränkte der nahen Gegenstände eine allgemeine, eine verschönerte Form annehme. Das, was der Bildhauer, der Historienmahler an seinem Stoff selbst thun kann, daß er dichte, das Besondere in den Geist der Dichtung hülle und seinen Stoff unter einem Allgemeinen aufstelle — das kann der Gartenkünstler nur mittelbar, indem er z. B. Statuen, Gebilde in seinem Garten aufstellt, um der beschränkten, besondern Form ein allgemeiners An-

sehn zu geben, einen allgemeinern Geist einzuhauchen. Der Landschaftsmahler thut darin gerade das Gegentheil von dem, was der Gartenkünstler thut: seine Staffage auf dem Landschaftsgemählde individualisirt; wir sehen hier eine besondere, einzelne Menschengestalt aus dem gemeinen Leben, nicht etwa durch Kunst erhöht, wie an der Statue. Er braucht eine solche Individualisirung, da seine Landschaft nur gleichsam ein Allgemeines ist, wir aber zugleich auch in der Kunst ein Besonderes sehen wollen, um die freie Zweckmäßigkeit der Gegend an diesem Besondern, das entweder einen Zweck in sich oder etwas vom Beabsichtigten hat, noch mehr zu erkennen. Ein Haus, ein Thier, ein Mensch kann hier die Individualität geben, je nachdem es das Gemählde verlangt und eins davon auf dem Gemählde am natürlichsten angebracht werden kann. Diese individuellen Objecte müssen aber so beschaffen sein, daß sie wirklich besondere Gegenstände und nicht etwa selbst Ideale sind; denn wenn dieses ist, so wird nun der Hauptgegenstand des Gemähldes, die Land-

schaft, wieder Nebensache, sie wird bloß Einfassung, Auszierung, welches auf dem Gemählde als Landschaft nicht sein soll. Ein Landschaftsgemählde, wo Nymphen, Najaden und dergleichen weniger aus dem gemeinen Leben genommene Gestalten hier und da hingestellt sind, oder sich an einem Quell, an einem kleinen Wiesenbach baden, bleibt nicht mehr eigentliches Landschaftsgemählde, sondern die Landschaft wird Nebenverzierung, die um jener Najaden, um jener Nymphen willen oder zur Vollendung der örtlichen Bestimmung da ist. Aus dieser Vorsicht, die der Künstler bei der Staffage seiner Landschaft zu nehmen hat, sehen wir zugleich, daß diese wirklich der Individualisirung wegen angelegt werde, damit das Landschaftsgemählde sich auf etwas beziehe, daß es einen besondern Stoff habe, nicht aber, daß ein aufgestelltes Ideal sich auf die Landschaft beziehe, so daß diese nun gleichsam Staffage und Verzierung werde. Unten, bei einer andern Gelegenheit, bestimmter von den eigentlichen Gesetzen dieser Staffage.

Die Statuen, welche der Gartenkünstler in den Anlagen anordnet, müssen aber auch mit der landschaftlichen Natur in Beziehung stehen, und sich mit den Gefühlen, welche erregt werden sollen, vertragen. Ein Mars, ein Jupiter mit seinem herab schleudernden Blitze dürften wohl schwerlich in einem Garten Platz finden; aber eine Flora, Venus, nah am Gestade eines Sees u. s. w. sind Gebilde, die sich mit der Mahlerei der landschaftlichen Natur vertragen. Doch auch hier unterscheide man wieder, wo die Statue steht, ob sie unmittelbar im Garten steht, auf denselben Bezug hat, oder in einem Gebäude, einem Gartenhause, einer Niesche u. s. w. wo diese Statue nur mittelbaren Bezug auf die Landschaft und bloß unmittelbare Beziehung auf das Gebäude hat. Hier mag immer Mars und Jupiter, hier mögen andere Götter, Helden, und Gebilde stehn; denn sie sind von der Natur getrennt: aber in den Anlagen selbst können, glaube ich, nur solche Statuen aufgenommen werden, die näher oder ferner an die Ge-

fühle der landschaftlichen Natur und die guten, gemeinen Gefühle des Menschen angrenzen.

Außer jener eigenthümlichen Beziehung, in welcher die Statuen mit dem Garten stehn, daß sie uns von den besondern, harten Gegenständen zu allgemeinern Gefühlen des Schönen, der freien Zweckmäßigkeit erheben, und so die Gegend, die einzelne Partie verschönern, gleichsam idealisiren, kann der Gartenkünstler sie auch noch zu andern besondern Bestimmungen und Absichten gebrauchen, z. B. um eine Partie vor der andern auszuzeichnen, sie vor der andern hervorzuheben, um eine schöne Ansicht in der Ferne zu bilden, und selbst um einen gewissen moralischen Inhalt und eine moralische Bedeutung in seinen Garten, in seine Landschaft zu bringen. Wie schön ist in der letzten Rücksicht in dem Englischen Garten zu Wörlitz die Statue des gemeinen Jünglings, der ohne den Dorn im Fuße zu achten nach Rom eilte,

um dem Senat Briefe zu überbringen, in denen derselbe von der Gefahr Roms benachrichtiget wurde, und hier erst sich Zeit nahm, sich von seinen Schmerzen zu befreien und sie zu lindern — wie schön ist diese Statue, welche so viel moralischen Gehalt hat, am Ende der einen Seite des Gartens gestellt, wo gleichsam das Schöne mit dem Guten gepaart und gegenseitig vermählt wird, und das Schöne eine haltbare Bedeutung bekommt! wie schön an der andern Seite des Parks in einem kleinen Gebüsch die Statue des sterbenden Kriegers, der voll Muth und Standhaftigkeit, auf der Erde gelagert, selbst das Blut aus der Wunde unter der Brust rinnen und sein Leben so dahin fließen sieht! Alles dieses schärft, erhöht unser moralisches Gefühl, das hier in diesem Garten, durch das Schöne aufgeregt, desto empfänglicher ist, je mehr es unter der Gestalt, in der Begleitung des Schönen erscheint. Die Gegend, welche eine solche Statue schmückt, bekommt selbst dadurch eine geheime, eine wichtigere Bedeutung, daß unsre Sinne nicht bloß leicht darüber hingleiten,

sondern daß hier gleichsam ein Standpunkt ist, wo der Wanderer auf sich aufmerksam gemacht wird. Eine Statue kann ferner auch eine schöne Ansicht geben: Wie schön da die Statue den Canal hinauf unter dem gewölbten Obdach, das die herüber beugenden, sich gattenden Bäume bilden, wo das Auge die mit grünen Marmorflecken geschmückte Wasserfläche hinauf gleitet! wie erhellt ihr blendendes Weiß, das hier so mit den dunkeln Schatten und dem schwarzen Grün absticht, die Gegend und verklärt gleichsam die Gegenstände um dieselbe! Wir eilen an der Seite des Canals hinauf; wir müssen wissen, was die Statue ist, die uns einen so schönen Anblick gewährte: und so wird die Aufmerksamkeit des Wanderers unterhalten, gereitzt, seine Kräfte werden in bald nachgelaßnern, bald erhöhtern Schwung gesetzt. Aber auch eine Partie vor der andern hervorzuheben, wo der Gartenkünstler besonders seine Kunst zeigte, wo er will, daß der Wanderer besonders verweilen soll, kann eine Statue dienen; diese Partie trägt dann gleich-

sam einen größern Schmuck von Verschönerung an sich, die übrigen treten zurück: und so kann der Gartenkünstler nach mannigfaltigen Rücksichten, nebst jener Idealisirung, von den Statuen in seinem Garten Gebrauch machen. Es versteht sich aber von selbst, daß diese Statuen nicht aus der rohen Hand des Werkmeisters hervorgegangen sein müssen, sondern daß die Kunst des Meisters, des Künstlers sie gebildet habe. Lieber keine Statue in dem Garten, als ein ungebildetes, rohes Gebild. — Was die Zierathen von Drachen, Löwen, Wasserungeheuern betrifft, womit sonst die Kunst die Gärten überladen hat; so sind diese Wasserkünste und Wassergötter längst aus dem Reiche der Gärten vertrieben, — der Geschmack ist geläutert, und die Sache braucht keiner Erwähnung weiter 2).

Das Wasser führt ein eignes Leben mit sich, das die Gegend, wo es ist, erfrischt, erheitert; die Winde, die sich gewöhnlich auf den kleinen Wellen dieses Elements wiegen, bewegen die Luft und machen sie gefällig: und dieß

ist es besonders — wenn wir auch nicht auf die schöne Ansicht sehn, die ein See, ein kleiner Quell, ein hinauf geleitetes Wasser geben kann — warum fast kein Garten, als Kunst gedacht, ohne dieses Element bestehen kann. Die todte Stille des Gartens wird verdrängt; die Weste begleiten das Wasser die Ufer hinab, und der Wanderer empfindet so die Kühlung; die Bäume empfinden das Labende, sie säuseln und spielen mit ihren Blättern: und die ganze Ansicht des Gartens wird heiterer und glänzender. Daher muß der Gartenkünstler besondere Mühe darauf verwenden, Wasser in seinem Garten zu haben, es bald in Seen, Wasserspiegeln, wie es genannt wird, zu sammeln, bald in Canälen durch die einzelnen Anlagen schweifen zu lassen, und so Frische und Kühle in jede einzelne Partie zu bringen. Wie schön, wenn auf diesem Elemente am Morgen die Sonne sich spiegelt, am Mittage die Weste fächeln, und die Geschöpfe des Wassers sich spielend unter der hellen Oberfläche bewegen, wenn am Abend die Wasserfläche sich vergoldet, und

später der Mond am Horizonte glänzt, tausend Lichtstrahlen und Silberpunkte von diesem Elemente herstrahlen und wie tanzende Irrlichter sich darauf hin und her bewegen! ich will nicht einmahl den Nutzen erwähnen, den das Wasser dem Gartenkünstler giebt, Fähren zu veranstalten, Gondeln darauf zu setzen, durch deren Gebrauch die Kräfte des von dem Genusse der Schönheit erschöpften Wanderers wie neu belebt und gestärkt werden. So leicht dieses Wasser hinspielt, so leicht muß auch der Künstler die Ufer, die Gestade desselben in schöne, abwechselnde Formen zu bringen wissen, daß nichts Festes, Einförmiges, Stehendes erscheine, sondern das Auge wie die Wellen des Wassers, so auch die schönen Linien des Ufers, des Gestades hinauf gleite und die abwechselnde Schönheit empfinde. Welche mannigfaltige Kunst bei den Canälen, in welchen das Wasser durch den Garten geleitet wird! Bald sind sie frei, bald in Gebüsche verloren, bald dunkles, schwarzgrünes Wasser, bald eine freundliche, heitere Quelle, bald ein einfacher Steg, der hinüber führt, bald eine

künstliche Bogenbrücke; alles Dinge, zu denen dieß Element Veranlassung giebt.

Die Brücken und Stege machen eine eigne Verschönerung und Zierde in einem Englischen Garten aus, aber nur wenn sie zweckmäßig angebracht und ungekünstelt, natürlich, ohne daß zu große Kunst an ihnen sichtbar werde, gearbeitet sind. Die Brücke, der Steg ist gleichsam eine eigne Veranlassung der Natur wodurch sie über Gewässer und Bäche hilft, wodurch sie bisweilen die höchste Zweckmäßigkeit zeigt; daher auch die mechanische Nachahmung der Kunst nur Nachbildung der Natur in ihrer natürlichen Zweckmäßigkeit und Einfalt scheinen muß. Der Wind, der Sturm oder die harte, alles zerstörende Zeit wirft bisweilen eine Weide, einen bejahrten Stamm über den Fluß von dem einen Ufer zu dem andern; die Natur bildet so einen natürlichen Steg, der um desto schöner ist, je mehr er unbeabsichtigte Zweckmäßigkeit enthält: und dieses muß die Kunst nachbilden, ihren Aufwand, ihre Arbeit, ihren

Zweck so sehr als möglich zu verstecken suchen, wenn sie das höchste Schöne, das eben in der freien, unbeabsichtigten Zweckmäßigkeit ohne Zweck besteht, erreichen und darstellen will. An diesem Gegenstande kann der Gartenkünstler seine größte Kunst, seine größte Geschicklichkeit zeigen; je mehr er die Brücke, den Steg der Natur nachzubilden weiß, ohne daß er formlos und regellos ist, je mehr er den beabsichtigten Zweck hinter den Anschein einer freien Zweckmäßigkeit zu verstecken versteht, desto weiser hat der Künstler gearbeitet. Einfach und kunstlos muß der Steg und die Brücke sein, und wenn auch die größte Kunst aufgewendet ist, wenigstens einfach und kunstlos scheinen. Ein Steg, durch einen von der Natur gekrümmten Eichenstamm gebildet, der in Hälften getheilt und dessen eine Hälfte über den Fluß geworfen ist, wo die Zweige und Aeste des Stamms noch zu einem Geländer verschlungen sind, mag mehr Aufwand von Kunst kosten als ein gerade geschnittenes Bret, das den Uebergang bildet; und doch sieht man dort mehr

die ungekünstelte, freie Zweckmäßigkeit der Natur, wie sie bisweilen Stämme über Flüsse wirft. Die Kunst, die Mühe verbirgt sich hier hinter die Natur, daß jener Steg nun schöner ist als dieses einfach geschnittene Bret, wo man die Mühe, das Mechanische der Arbeit erblickt, und das über den Fluß gelegt den Zweck deutlich angiebt, daß es einen Steg bilden soll, wo also die freie, unbeabsichtigte Zweckmäßigkeit, welche ein so wichtiges Moment in dem Schönen ist, wegfällt. Eine solche Eichenbrücke an einem stillen, einsamen Orte des Englischen Gartens, wo die Kunst mehr Natur zu werden, wo ländliche Ruhe und Frieden zu wohnen scheint — welche Wirkung muß sie nicht thun! und welche Wirkung that sie nicht, da ich sie in dem Englischen Garten zu Wörlitz sah und ihre Wirkung erfuhr! Je nachdem der Ort, der Charakter des Orts ist, kann und muß auch der Charakter, die Bauart der Brücke verschieden sein; denn auch dieses beides muß mit einander in Uebereinstimmung stehn und gegen einander abgemessen sein. Eine einfache, ländliche Brücke würde sich wenig

zu einem Platze schicken, wo die Kunst mehr herrscht, mehr gesehn werden soll. Ueber breitere Canäle, an offnern Plätzen können Brücken von Stein aufgeführt werden; und die Kunst hat hier mannigfaltige Mittel, diese Arbeiten der Natur nahe zu bringen, ihnen durch eigne Verschönerungen das Ansehn einer leeren, freien Zweckmäßigkeit, eines leeren, zweckmäßigen Spiels der Natur zu geben. Welche mannigfaltige Bauart, welche Formen, Gestalten kann also der Gartenkünstler hier anwenden! wie mannigfaltig kann er allein mit einer hölzernen Brükke abwechseln, wie verschiedenartig sie darstellen! bald mit Sitzen, bald ohne dieselben; bald so oder anders gestaltet; bald roh, einfach, bald künstlicher, verzierter. Nur sehe aber immer der Gartenkünstler auch auf Sparsamkeit; ein Gesetz der Natur, welches, wenn es übertreten wird, die Kunst ekelhaft und widrig macht. Brücken überall anzubringen, bloß damit Brükken da sind, mit kleinen Stegen und Uebergängen zu spielen, heißt den Knaben nachahmen, die an Bächen Windmühlen bauen. Der Ort

selbst muß einen solchen Uebergang zu heischen scheinen, der Wanderer muß Natur sehen, wo der Künstler mit Bedacht und Willen anlegte, wenn diese landschaftliche Natur nicht lächerlich sondern ernsthaft scheinen soll. Ich würde gern die Beschreibung, die ich von den Brücken des Englischen Gartens zu Wörlitz (s. Beckers Taschenbuch für Gartenfreunde 1795) geliefert habe, hier aufnehmen (denn ich glaube, daß kein Garten die Brücken mannigfaltiger und zweckmäßiger bilden kann als eben dieser), wenn sie nicht selbst zu weitläuftig wäre, und es mir nicht auch hier mehr auf Grundsätze der Theorie als auf practische Anleitung ankäme.

Das Gesetz der Sparsamkeit muß in allen Anlagen sichtbar sein, und nicht etwa in Verschwendung und Uebertreibung ausarten; dieses verdient besonders eine Anmerkung in Absicht der Gebäude, woran oft der Gartenkünstler sich zu zeigen Gefallen hat, so daß er überall, wo nur ein freier Platz ist, ein Haus, ein Gebäude hinstellt. Was soll die Ueberhäufung der-

selben in einem Garten, wo die Gebäude bloß zur Ausstaffirung, zur Individualisirung, zur Feststellung der Gesichtspunkte dienen sollen? Wollen wir lieber in einer Stadt als in einem Garten wandeln? Alle funfzig, hundert Schritte auf ein solches Gebäude zu stoßen, wie widerlich und wie unanständig in Beziehung auf die ganze Natur umher! Zweitens wird aber auch jene Menge der Gebäude noch aus dem Grunde unzweckmäßig: alle können sie doch nicht bewohnt sein, sie stehn also leer da; und so kommt das Gefühl des Verlaßnen, des Oeden, des Zerstörten, möchte ich sagen, da wir nicht denken können, daß der Gartenbesitzer alle diese Häuser zu seinem Nutzen oder zu seinem Vergnügen brauchen könne. Die Baulustigkeit des Gartenkünstlers muß also eingeschränkt werden; und er muß in seiner Landschaft, der Schönheit derselben zu Liebe, nur so viel bauen, als es zur Individualisirung, zur Bestimmung der Standpunkte und der Form des Gartens nöthig ist (s. V. Betr.).

Jene Zweckmäßigkeit, die wir oben an den Brücken als nothwendig angaben, daß diese gleichsam von der Natur gebildet sein oder uns doch an die Natur, an ihr uneigennütziges Bauen erinnern müssen, muß auch an den Gartensitzen beobachtet werden; — doch hier scheint mir die Anmerkung Statt zu finden, daß man dieselben oft zu natürlich zu bilden sucht. Die Mühe, die Absicht, der Natur nahe zu kommen, darf nicht hervorleuchten, eben so wenig als die Kunst; denn in beiden Fällen geht die Schönheit und das Vergnügen verloren. Wo man sieht, daß der Gartenkünstler es nur so gemacht habe, um recht natürlich zu sein und recht natürlich zu bilden, da haben wir mehr widrige Empfindungen, mit denen wir uns von dem Gegenstande wegwenden, ihn von uns wegstoßen, als daß wir bei ihm verweilen sollten. Dieses auf die Gartensitze angewandt, so will ich lieber eine Gartenbank, wie gewöhnlich, von Holz gebildet haben, als eine zu natürliche von Bruchsteinen gelegt und aufgebaut mit Lehne und Seitenstücken. Die

künstliche Einrichtung sieht hier zu deutlich hervor; und wenn der Gartenkünstler besonders zu oft mit diesen Gartensitzen gespielt hat, so können sie dem Wanderer ganz abgeschmackt werden: abgeschmackt nenne ich, wenn der Geschmack übertrieben ist, wenn die Kunst durch zu übertriebene Sucht, die Natur nachzuahmen, den natürlichen Anschein, die freie Zweckmäßigkeit der Natur verdrängt hat. Ja, ein großer Feldstein, der zum Sitz bequem ist, hier und da hingepflanzt, dieses ist der Natur, ihrer Bauart und Veranstaltung näher; wir sehen hier bloß die Natur, die einen solchen Stein gleichsam hinwarf, um dem Wanderer einen Sitz zu verschaffen: wo aber zu sehr für die Bequemlichkeit gesorgt, wo jene natürliche Veranstaltung zu sehr nach dieser eingerichtet ist, da ist nicht die Natur mehr, wir können sie nicht mehr sehn, nur die Kunst, das Künstliche wird sichtbar. Soll ich hier wiederhohlen, daß die Kunst Natur scheinen, und daß sie nicht die Werke dieser durch eine zu künstliche Nachäffung übertreiben muß? Hier und da ein Sitz von solchen Bruchsteinen

gelegt, mag angehn; aber nur nicht zu oft, nicht zu häufig, wo des Künstlichen zu viel und ein Mißbrauch mit den rohen Materialien der Natur getrieben wird.

Eben dieß muß auch in Rücksicht der **Aussichten** erinnert werden, welche der Gartenkünstler oft durch Messer und Schere in seinen Hecken und Anlagen zu veranstalten und dem Wanderer zu geben sucht. Es mag eine gutmüthige Absicht des Gartenkünstlers sein, um überall das Auge des Wanderes zu vergnügen; aber dieß Gutmüthige thut eine entgegengesetzte Wirkung, wird mißfällig und thut der Natur Zwang an. Wie oft findet man, daß der Künstler durch jenes Gebüsch, das die Aussicht hindern würde, eine Höhle, eine Aushöhlung geschnitten hat, um dem Auge wie durch ein Fernrohr die fernen Gegenstände und die umliegenden Standpunkte des Gartens sehen zu lassen. Wenn nun hier besonders noch die Schere, das Messer, das die Spitzen der jungen Pflanzungen, der Gesträuche verschnitten hat, um jene freien Höh-

lungen oder Uebersichten über das Gebüsch und die Hecke zu bilden, sichtbar wird, wie alles zerstörend ist dann das Gefühl, daß der Künstler hier mit Fleiß uns eine schöne Aussicht habe geben wollen, daß er mit allem Bedacht gewollt habe, man solle da hinüber, durchsehen! Der Genuß muß sich von selbst darbieten; er muß willkührlich sein, und nicht das Geringste davon an sich tragen, daß er aufgedrungen werde, sonst wird der Genuß Verdruß. Ueberall wollen wir hier freie Zweckmäßigkeit, den Genuß durch freie Zweckmäßigkeit gegeben sehen; daher ist das Vergnügen des Gefühls, der Genuß bei schönen Aussichten in der Natur so groß, von allen Seiten uns fesselnd und festhaltend. — Ich habe diese Empfindung zu oft in dem Englischen Garten zu Wörlitz gehabt, wo die Gutmüthigkeit des Gärtners solche Aussichten durch geschnittene, runde Höhlungen in dem Gebüsch, durch die beschnittenen Spitzen der Hecken, über die das Auge des Wanderers wegsehn konnte, geben wollte, als daß ich nicht mit Zuverläßigkeit aus der Erfah-

rung von der Unzweckmäßigkeit solcher Veranstaltungen sprechen sollte. Wie sollte auch der Künstler sein Absehn, hier durch Zwang und Verschneiden eine schöne Aussicht zu liefern, verbergen können! Hier der kleine, enge Raum der beschnittenen Hecken, und dann wieder zu beiden Seiten dieses Raums das freie, ungehinderte Gebüsch, das mit seinen Zweigen und Spitzen empor strebt; dort die freien, herab hangenden, verschlungenen Zweige, und hier die freie, abgemessene Höhlung und Durchsicht — die Kunst blickt hier nothwendig durch, und das Vergnügen, die Schönheit geht verloren. Der Französische Geschmack, der sonst im Größern in beschnittenen Alleen, die das Auge hinführten, wirkte, scheint hier in diesen geschnittenen Höhlungen und Uebersichten im Kleinen zu herrschen, und als ein Ueberrest sich hierher geflüchtet zu haben. Der Gartenkünstler muß alles auf das Kleinste berechnen, um nicht etwas wider die Natur zu thun, um seine Kunst nur Natur, freies Spiel der unbeabsichtigten Zweckmäßigkeit scheinen zu lassen, wenn seine Anlagen,

seine einzelnen Absichten ihre Wirkung nicht verfehlen und Vergnügen gewähren sollen.

Die Wege in dem Englischen Garten, so unbedeutend sie scheinen, machen gerade das Hauptstück aus, wodurch der Wanderer dem Künstler zu Gebote steht, und wodurch derselbe von dem Künstler in seinem Genuß, nach der besten Wirkung desselben, geleitet wird, wie dieser die Partien auf einander folgen lassen will. Die Wege sind es allein, welche die beste Aufeinanderfolge der Partien, die zum Vergnügen, zum Angenehmen, zur Unterhaltung so nothwendig ist, entstehen lassen können; denn wie will sonst der Künstler bei dem unsichern Umherschweifen des Wanderers in dem Garten gewiß sein, daß dieser gerade so nach und nach auf die Partien trifft, wie er sie zur schönsten Aufeinanderfolge angelegt und geordnet hat? Nach einer Leitung der Wege aber, wie der Künstler sie veranstaltet, wird jene Aufeinanderfolge bestimmt und der Wanderer von einer Partie zur andern geleitet. Sie machen

gleichsam die Zeichnung der einzelnen Anlagen im Garten aus; und so klein, so geringfügig, so leicht der Artikel Wege zu bahnen scheinen mag, so sehr beruht doch die Kunst, das Vergnügen und das Schöne darauf. So, von dieser Partie zu jener, soll der Wanderer gehn; so willst du ihn führen, daß er die beste Aufeinanderfolge der Partien, der einzelnen Gegenstände erfährt: und so, darnach legt dann der Gartenkünstler die Wege an, die ganz unbeabsichtigt scheinen, je regelloser sie sich herumwenden, und gleichsam willkührlich herumschweifen. Und hier wird es deutlich, daß die freien, die Schlangenwege die besten und zweckmäßigsten im Garten sind, weil der Künstler auf denselben den Wanderer eben so leiten kann, wie auf den geraden Wegen, ohne daß doch diese seine Absicht hervorleuchtet, so daß der Wanderer, sich selbst überlassen, den Weg nach Willkühr zu nehmen glaubt. Die geschlängelten, sich hin und her windenden Wege und Gänge sind dieses Anscheins des Unbeabsichtigten wegen die besten in einem Kunstgarten;

doch so, daß auch die regelmäßigen, die geraden in einem solchen Garten zur Abwechselung, oder wo der Künstler seiner Partie einen besondern Charakter, z. B. des Prächtigen, des mehr Geordneten, geben will, Statt finden. Ueberhaupt aber hat der Künstler besondre Sorgfalt und Vorsicht anzuwenden, daß er hier ebenfalls nicht übertreibe, aus dem Natürlichen ins Künstliche falle; denn ein Gewebe von sich kreuzenden Schlangenwegen, die noch überdieß klein und eng sind, wie widrig, wie unanständig fürs Auge! Es muß hier ebenfalls eine gewisse Freiheit herrschen, aber nicht Eigensinn, wo alles wider und in einander läuft. Die Abwechselung der geraden und krummen Wege, die Mannigfaltigkeit der bald breitern, bald schmälern, das sich Hin- und Herwenden derselben ist sehr angenehm. Ich weiß daher nicht, warum man die geraden Gänge und Linien von einem Englischen Garten ganz ausschließen will, und in vielen Gärten ausgeschlossen hat. Eben um den gekrümmten Schlangenwegen ihren eigenthümlichen Reitz des Nachläßigen, Freien, Willkührlichen, Unbeabsichtigten

zu geben, müssen sie des Contrastes wegen aufgenommen werden. Mittelst dieser gekrümmten, freiern Wege, die sich hin und her wenden, führt nun der Gartenkünstler sein größtes Kunststück aus, den Wanderer, wie er will, und doch daß dieser es nicht merkt, nach der besten Aufeinanderfolge der Partien zu leiten. Dieser glaubt, mehrere Wege gehn zu können; aber schlägt er den Seitengang ein, so kommt er doch nur wieder in die Partie, in die ihn der Gartenkünstler auf dem Wege, den er verließ, führen wollte. Ueberall muß er dem Gartenkünstler, doch frei und unter der Täuschung, daß er seinem eignen Willen gehorche, folgen. Uebrigens hat der Schlangenweg noch das Angenehme der Abwechselung, der Verschiedenheit, Mannigfaltigkeit; wenn nehmlich hier nicht übertrieben ist, und der Künstler das weise Gesetz der Sparsamkeit anzuwenden gewußt hat. Wege in dem Englischen Garten, als Kunstgarten, sind also das, was auf dem Landschaftsgemählde die Zeichnung, der allgemeine Umriß ist, nach welchem der Mahler das Auge des Betrach-

ters leitet, nur aber freilich, daß durch jene bloß das Angenehme, die beste Aufeinanderfolge der Partien für den Wanderer bewirkt wird, auf der Zeichnung in dem Gemählde aber der Grundriß und die Ansicht des Schönen beruht. Durch diese Wege wird nun der Gartenkünstler den Wanderer bald in hellere, bald in dunklere, bald in freie, bald in melancholische Partien zu führen wissen: er wird ihm bald eine freie Aussicht geben, bald ihn ins Gebüsch zurück leiten; er wird ihn bald am Gestade des Sees weg, bald zu Ruhesitzen, bald wieder von dem höhern Gemählde und Genuß der Schönheit zu dem Orte des Sinnenspiels führen, wo den Wanderer Vergnügen und Unterhaltung erwartet. Die Anlagen und die Wege im Englischen Garten müssen also wechselsweise gegen einander abgemessen sein, so daß nicht etwa der Garten aus den Wegen entstehe, daß aber auch nicht, wenn der Garten da ist, erst Rücksicht auf die Wege genommen werde; denn auch im letztern Falle wäre es immer etwas Zufälliges, wenn die Anlagen so gestellt wären, daß die besten Wege

für die Aufeinanderfolge und Abwechselung geführt werden könnten.

Der Gartenkünstler, der auch für das Angenehme arbeitet, muß daher auch die kleinern, fremden Gesträuche, die mehr ein Sinnenspiel geben als Schönheit zeigen, zur rechten Zeit und am rechten Orte mit dem wirklich Schönen abwechseln lassen, oder er muß selbst einzelne Partien veranstalten, wohin er den erschöpften Wanderer führt, wo mannigfaltige Blumen in verschiedenen Bosquets und Gruppen, mannigfaltige Gesträuche mit den verschiedensten Blättern und Formen, Beeren und Früchten sich zeigen. Das Auge gleitet über diese kleinen Pflanzungen hin, verirrt, verliert sich leicht in ihren Zweigen, in ihren mannigfaltigen Abwechselungen, und der Wanderer kehrt erhohlt und gestärkt zu dem thätigern Genuß der Schönheit zurück. Nicht etwa botanische Kenntniß macht das Dasein dieser fremden Gesträuche so angenehm (und der Zweck, diese einzusammeln, rechtfertigt eben so wenig die Zusammenstellung

der fremdartigen Hölzer mit unsern einheimischen), sondern allein das angenehme Sinnenspiel, die Unterhaltung der Sinne, zu welcher der fremde Himmelsstrich in seinen Producten mehr als unser nordischer, kalter Boden gethan zu haben scheint. — Kleinere Blumen, Aurikel u. s. w. scheinen in einem Englischen Garten mehr eine überflüßige Zierde (allenfalls zur Abwechselung und für den Liebhaber) zu sein, weil sie leicht übersehen werden. Aber eben aus jenem Grunde (um des Zwecks des Sinnenspiels willen), aus welchem die fremden Gesträuche und Gehölze gepflanzt werden, können nun einheimische, die gewöhnlichsten unserer Hölzer, mit den fremdesten zusammen gesetzt und in den Pflanzungen mit einander vermischt werden, sobald diese Vermischung eine eigne, besondere Form, eine schöne Gestalt für das Auge giebt 3).

Es eröffnet sich dem Gartenkünstler in dem weiten Bezirk, in welchem er seinen Wanderer herum führt, ein so weites Feld, um seine Kunst zu zeigen, die Kunst spielen, sich erschöpfen zu lassen,

daß wir nicht alle einzelnen Gegenstände angeben können, die er in seiner Landschaft zeigen, aufstehen lassen kann, um dieselbe dadurch zu verschönern. Lauben, Nieschen, kleine Einsiedlerhütten, andre Gebäude, Monumente, Denkmähler — wie vieles bietet sich dem Künstler an, der aus seinem Geiste die Landschaft bildet und dieselbe bereichert, wenn es einer solchen Bereicherung, einer solchen Mannigfaltigkeit von Gegenständen bedarf, um eine Landschaft zu verschönern. Nicht sowohl diese Gegenstände, welche der Künstler nur mäßig gebrauchen muß, sind es, als vielmehr die Gestalt, der Umriß, das ästhetische Gewand derselben, was die Landschaft verschönert, und diese Gegenstände einer Aufnahme in derselben werth macht. — Jene kleine, einsame Laube, von Baumwurzeln geflochten, hat ein natürliches, einfaches Ansehn; sie gefällt wegen ihrer rohen Structur, wegen der einfachen Mittel, die darauf verwandt sind; sie kann ein einsames Plätzchen in dem Garten gar sehr verschönern: aber eine Menge derselben, wo-

bei der Gartenkünstler auf die mannigfaltigste Art dieselben Mittel gebraucht hat, machen nur eine Spielerei aus, und sind der landschaftlichen Natur nicht würdig. — Denkmähler können ebenfalls wie Statuen einer Gegend, einer Partie ein gefälliges, heiteres Ansehn geben oder mehr Bedeutung in dieselbe bringen; die Schatten der Manen, denen sie geheiligt sind, schweben auf, umgeben uns, und die Natur redet lauter: wir werden empfänglicher für die Sprache, mit der sie zu uns redet; wir verweilen gern an solchen Orten, besonders wenn die Denkmähler Männern geweiht sind, die an sich Anspruch auf unser Herz, auf unsre Dankbarkeit haben, wenn es nicht bloß individuelle Personen und Bekannte sind. Daß aber auch hier kein Spiel getrieben — daß nicht immer des Genfers Grabmahl aus Ermenonville in die entferntesten Gebiete herüber gebracht und auf einer kleinen Insel gezeigt werde! Die Mode, daß jeder Gartenbesitzer auch Rousseau's Denkmahl besitzen will, verhindert alles Gefühl des Schönen; und jenes Denkmahl scheint uns nun

Scherz und Spielwerk. Katakomben, Aschenkrüge, in denen sich der Gartenkünstler so gern zeigt — doch davon weiter unten.

Die Kunst wird so schön, wenn sie Natur scheint oder wenn sie nur die natürlichsten Mittel ergriffen hat, um sich als Kunst zu zeigen, daß auch dem Gartenkünstler von einer andern Seite eine eigne Zauberei zu Gebote steht, seine Landschaft zu verschönern, zu idealisiren, möchte ich sagen, so daß wir im Feenreiche leben, daß der Wanderer von daher Ahndung bekommt, wenn nehmlich der Gartenkünstler die lebende, wilde, thierische Natur nimmt, und ihr in seinem Garten einen Aufenthalt, Schutz und Nahrung vergönnt. An jenem See, an welchem ich zu der Ruine hinauf wandle, und mir unter dem wilden Gebüsch neben dem Rohrschilfe des Ufers den Weg zu jenem Fuße des Berges bahne, fliegt wildes Wassergevögel auf; es schreit, klaget in wilden Tönen, daß es in seinem einsamen Aufenthalte von dem Tritte des Wanderers gestört wurde: mitten in den Anlagen, wo die

Kunst in ihrem leichten, heitern, wollüstigen Gewand athmet, ein solcher wilder, scheuer Wasservogel, wie schön, wie zauberisch! Die Kunst hat sich mit der wilden Natur gegattet: und indem wir dieses nicht reimen können, denken wir uns auf eine Zauberinsel; die Anlagen, die Pflanzungen kommen uns zauberischer vor; die Kunst scheint uns höher, idealischer, je mehr sie diese wilde Natur zu sich herbei zu zwingen wußte. Doch nicht sowohl um die Kunst als Natur erscheinen zu lassen dient der Gebrauch dieses Mittels (denn wie sollten wir hier Natur athmen, wo alles rings um uns her verschönert, im heitern Glanze, im reinen Aether der Kunst erscheint), sondern um die Kunst noch mehr zu erhöhen, ihr gleichsam ein zauberisches Gewand umzugeben. Wie ist die Kunst zu dieser Natur gekommen? oder wie hat die Natur sich in diesen zauberischen, gefälligen Garten verloren? Der Contrast hebt uns, wir sehen alles in einem zauberischen Scheine — und hier dasselbe, was der Gartenkünstler oben durch seine Statuen wirkte; alles ist verschönert, es ist eine zauberi-

sche Insel, wo sich alles wider den gewöhnlichen Lauf des Lebens unter freier Zweckmäßigkeit paaret.

Je mehr die freie Zweckmäßigkeit der Schönheit in ihrer reinsten, freisten Blüthe erscheint, wenn sie an wirklichen Gegenständen, die einen innern Zweck haben, sichtbar wird, durch dessen Entgegenhaltung das freie Spiel der Schönheit nur desto freier scheint, um desto mehr wird nun auch das freie, bloß auf Schönheit berechnete Spiel der Pflanzungen in dem Garten und die Verschönerung desselben sichtbar und auffallend, wenn der Gartenkünstler in seinen Anlagen das Beabsichtigte in Rücksicht auf Nutzen (Obstgarten, Küchengarten, Akkerfeld u. s. w.) mit den freien, schönen Anlagen geschickt abwechseln zu lassen und beides mit einander zu verbinden gewußt hat. Es ist nicht sowohl der Mannigfaltigkeit, der Abwechselung oder des großen Raums dieser Landschaft wegen erlaubt, diese Art von Gärten, welche auf das Nützliche oder Angenehme gehen,

in dem Englischen Garten, wo bloß die Schönheit gemahlt, die schöne landschaftliche Natur dargestellt wird, aufzunehmen, sondern es ist vielmehr um des Schönen selbst willen, des Contrastes wegen, wodurch die Schönheit, das freie, zweckmäßige Spiel des Gartens gewinnt, geboten, dieselben in einem Englischen Garten mit den Anlagen des Schönen zu verbinden. Wie sehr unterhält, erhebt, verstärkt es den Eindruck des Schönen, wenn wir jetzt aus einer schönen Partie, aus freien Anlagen, wo die freie Zweckmäßigkeit spielt, auf ein solches Gebiet von Baum- Obst- Küchen- oder auch Blumengarten kommen! Gegenseitig greift hier das Schöne in das Nützliche, das Beabsichtigte in das Unbeabsichtigte ein; und das freie Spiel des Unbeabsichtigten wird desto spielender, freier, je mehr es neben diesen Anlagen von Zweck und Nutzen erscheint.

Wenn es dem Gartenkünstler durch seine Kunst erlaubt ist, die verschiedensten Pflanzen und Gesträuche, die fremdesten Hölzer mit un-

sern einheimischen abwechseln zu lassen, und beide unter einander zu mischen, wodurch das freie Spiel der Schönheit gleichsam sinnlich dargestellt wird; so muß er doch auch hier nicht etwa aufs Extrem fallen, daß er keiner Partie einen bestimmten Charakter gebe, keiner seiner Anlagen eine besondere Empfindung ausdrücke: denn auch bei jenem allgemeinen Gesetz der Mannigfaltigkeit, der Abwechselung der Gesträuche und Bäume, muß der Künstler auf Einheit, auf eine gewisse mehr oder weniger überein stimmende Gleichheit sehn. Der Garten ist ein ganzes Gemählde, welches aus einzelnen Bildern besteht, die mit einander zum Ganzen harmoniren müssen; jedes einzelne Bild muß ein gewisses gleiches Gepräge, einen Charakter haben: darnach muß daher auch der Gartenkünstler bei aller Freiheit, mit welcher er die Pflanzen und Bäume mischen kann, die einzelnen Pflanzungen, die einzelnen Bäume und Gesträuche ordnen, wie sie mit dieser oder jener Empfindung überein stimmen. Der Gartenkünstler muß daher auch Gärtner oder gleichsam

Psycholog der Pflanzen und Hölzer sein; er muß wissen, welche Empfindungen diese oder jene Form, dieses oder jenes Colorit, diese oder jene Plastik der Pflanze, des Gesträuchs erweckt, was für eine Mischung von Charakter sie hat, damit er mit seinen Pflanzungen, wie der Mahler mit seinen Umrissen und Farben, die Empfindungen mahlen könne 4).

Und so hätten wir denn die Eigenheiten, das Besondere des Englischen Gartens, was seine Anlagen, seine Verschönerung betrifft, auseinander gesetzt, vollendet. — Er ist verschönerte Natur; der Künstler ging darauf aus, die Natur in einem verschönerten Gewande zu zeigen: daher die ausgesuchte Form jeder kleinen Partie, die ausgesuchte Nachlässigkeit, Reinheit jeder Gegend und Anlage; daher die Gebilde; daher alles in dem reinsten, heitersten Geschmack, wie es die Natur bei ihren zusammen gesetzten Zwecken, bei den mannigfaltigen Absichten, die sie zu erreichen sucht, und bei den harten Bedingungen, den Naturgesetzen, unter denen

sie steht, nicht leisten, nicht gewähren kann. Der Englische Garten ist die verschönerte Schilderung der landschaftlichen Natur in Zusammenstellung ihrer Producte. Er unterscheidet sich genau von dem Deutschen Garten; er ist, wie eben gesagt, verschönerte Schilderung der landschaftlichen Natur in Zusammenstellung ihrer Producte, der interessirende, Schilderung der schönen landschaftlichen Natur durch schöne (nicht verschönerte) Zusammenstellung der Producte derselben. Verschönerung ist aber nicht Uebertreibung, nicht zu gesuchte, zusammen gedrängte Zusammenstellung der landschaftlichen Schönheiten; sondern sie besteht mehr in einem negativen Geschäft, die Natur freier, zweckmäßiger, entledigt von ihren harten äußern Bedingungen aufzustellen, die dem freien Spiele der Schönheit Eintrag thun. Also selbst bei der Verschönerung bleibt der Englische Garten noch Natur; und diese Natur ist und scheint Kunst. Aus dieser Bestimmung des Englischen Gartens ergeben sich nun, daß ich alles noch einmahl kürzlich zur leichten Uebersicht angebe, mehrere

nothwendige Erfordernisse und Eigenheiten dieses Theils der Gartenkunst.

I. Das Schöne der landschaftlichen Natur betrifft nicht allein die kleinere Gegend, die einzelne Partie, den einzelnen Gegenstand, sondern auch und vorzüglich die Zusammenstellung der einzelnen Partien zu einer Landschaft, zu einer ganzen Gegend. Der Englische Garten, als Schilderung der schönen landschaftlichen Natur, ist Landschaft im eigentlichen Sinne des Worts: er muß einen weiten Bezirk, einen weiten Raum haben; alles, wodurch die Natur ihre Landschaften bildet und was zu den landschaftlichen Producten gehört, muß sich hier zeigen, wenn der Garten überhaupt den Namen eines Ganzen von einer Gegend, von einer Landschaft verdienen will. Das Interessirende der Natur wird mehr durch kleinere Partien geweckt und genährt, wo der Betrachter sich selbst überlassen ist: daher braucht der Deutsche Garten auf keinem großen, weiten Raume angelegt zu sein; und eine auf ei-

nem kleinen Raume in diesem Geschmack angelegte Landschaft oder veranstaltete Zusammenstellung der schönen landschaftlichen Producte kann schon einen schönen, interessirenden Garten geben.

Der Englische Garten muß also auch nicht umzäunt sein; denn die Gegend, die Aussichten außerhalb des Gartens gehören noch zur Bildung dieser Landschaft.

Der Gartenkünstler muß daher auch die umliegende Landschaft mit seinen Anlagen in Verbindung setzen, und beide einander gemäß bilden; er muß seinem Garten näher oder entfernter den Charakter geben, den die umliegende Gegend hat.

II. Das Schöne, die Form des Schönen besteht in dem freien Spiele der Zweckmäßigkeit; der Gartenkünstler muß also auch nach dieser Bestimmung die Form, den Umriß des Gartens einrichten, daß dieser nicht ein wildes, ungeordnetes Zusammengestelltes von einzelnen

Partien scheine, aber auch nicht ein nach festen Umrissen mathematisch berechnetes Ganze. Diese Form, diesen Umriß des Gartens zu bestimmen, die freie Zweckmäßigkeit desselben dem Wanderer in einer Ansicht sichtbar werden zu lassen, dienen, wo die landschaftlichen, natürlichen Producte und höhern Standpunkte fehlen (durch welche die Natur ihre Gegenden gleichsam krönet und umkränzet), die Gebäude, die der Künstler zweckmäßig und zur Bezeichnung der schönen äußersten Umrisse des Gartens anlegen muß.

Der Gartenkünstler muß also diese Gebäude nach einer freien Zweckmäßigkeit stellen und anordnen, daß sie die schöne Form des Gartens sichtbar, aber auch unbeabsichtigt sichtbar werden lassen; daher daß er dieselben mannigfaltig, bald mehr oder weniger frei, so daß alles nur Zufall scheine, zeigen muß.

Diese Gebäude selbst müssen auch nach den Regeln der schönen Baukunst eingerichtet sein; denn der Wanderer kommt zu ihnen, und

nun müssen sie das an sich thun, was sie vorher in der Ferne für den Garten, für die Bezeichnung der schönen Form desselben thaten.

III. Jede Kunst muß ein Individuelles und ein Allgemeines zusammen verschmelzen und in Einem zeigen. Was die Landschaftsmahlerei für das Individuelle durch die Staffage thut, das thut der Englische Garten für das Allgemeine oder das Idealisiren durch Statuen. Aber auch in dem Garten wird individualisirt durch die Gebäude, Denkmähler, die einzelnen Gegenstände, welche hier aufgestellt sind; daher müssen die Gebäude und alles andere Individuelle jederzeit der landschaftlichen Natur untergeordnet sein, weil die Staffage in jeder Darstellung der Kunst dem Hauptstoff untergeordnet sein muß.

In dem Garten geht der Wanderer selbst herum, er bringt seine eigne Individualität mit in den Garten; er fühlt überhaupt auch, da er den Gegenständen nahe ist, ihre harten,

individuellen Formen. Ferner der Englische Garten soll überhaupt verschönern, idealisiren; daher Statuen, die einen so großen Anschein von Idealischen in den ganzen Garten bringen.

Die Statuen können auch gebraucht werden, um schöne Ansichten zu bilden, eine Partie vor der andern auszuzeichnen, das Aesthetische mit dem Moralischen zu verbinden; doch dieses ist nur Nebenwirkung und nicht Hauptursache, warum Statuen im Englischen Garten nothwendig sind.

Die Statuen selbst, welche unmittelbar in dem Garten aufgestellt werden, müssen sich mit dem Charakter der landschaftlichen Natur vertragen; daher daß die gewöhnlichen Aufstellungen von kriegerischen Helden und Göttern hier unzweckmäßig sind u. s. w.

Die Staffage muß dem Hauptstoff des Gemähldes untergeordnet sein: daher darf der Garten nicht mit Gebäuden und andern individualisirenden Gegenständen überladen sein; auch dürfen die Gebäude nicht manierirt sein, wie es z. B. die Chinesischen Häuser und

andere Spielereien oder Künsteleien sind, die gewöhnlich in Gärten auftreten. (S. die folgende Betr.).

IV. Der Wanderer tritt in dem Garten selbst auf; er bringt alle seine Ansprüche auf Unterhaltung, auf Sinnenbelustigung, Befriedigung seiner physischen Bedürfnisse mit: daher hat der Gartenkünstler mehr zu thun als der Landschaftsmahler; er hat neben dem Schönen, der schönen Ansicht u. s. w. zugleich für das Angenehme, für das niedere Sinnliche zu sorgen.

Das Schöne besteht in den bildenden Künsten im Nebeneinandersein oder dem Zusammengestelltsein schöner Partien, einzelner schöner Gegenstände u. s. w. daher muß der Künstler besonders darauf bedacht sein, eine schöne Zusammenstellung, ein schönes Zusammengestelltes für die Ansicht zu geben.

Das Angenehme besteht in dem Sinnenreitz, der Sinnenrührung: daher eine angemessene Aufeinanderfolge der einzelnen Partien und Gegenstände, die dem Wanderer Sinnenunterhaltung durch Abwechselung,

Mannigfaltigkeit, Contrast gewährt; daher Pflanzungen von kleinen, fremden Gesträuchen, die ein abwechselndes, leichtes Sinnenspiel geben; daher Mischung, Abwechselung der Bäume nach ihren Farben, ihrem Colorit, daß dadurch gleichsam ein Gemählde des Sinnenspiels gebildet werde, u. s. w.

Für die Befriedigung der niedern und sinnlichern Bedürfnisse des Wanderers, wenn er sich in den langen Wanderungen durch den Garten u. s. w erschöpft hat, sind die Lauben, Nieschen, Ruhebänke, die Gondeln, Fähren u. s. w. an welchen letztern er seine eigne Thätigkeit versuchen und dann gestärkt zu dem höhern Genuß der Schönheit zurückkehren kann.

V. Der Englische Garten ist überhaupt Zusammenstellung der landschaftlichen Producte nach freier Zweckmäßigkeit; daher die Vermischung der fremdesten Hölzer und Pflanzen mit unsern einheimischen. Um diese freie Zweckmäßigkeit der Pflanzungen, der eigentlichen schönen Anlagen zu heben, geschieht es auch, daß Anlagen für das Nützliche, als Obstgärten, Küchengärten u. s. w. gemacht und neben und unter jene nach weiser Ordnung gestellt werden, um durch Contrast das freie Spiel der Schönheit zu erhöhen.

Bei aller Abwechselung der Pflanzen und Hölzer muß jedoch immer eine gewisse Einheit sein, je nachdem diese oder jene Pflanzung, diese oder jene Partie, diese oder eine

andere Art von Empfindung und von Mahlerei geben soll.

Was hier der Contrast des Nützlichen und Beabsichtigten für den höhern Schwung der Schönheit und für die höhere Freiheit derselben thut, das thut auch die Vereinbarung der wilden, ungezähmten Natur mit der Kunst; daher wildes Wassergevögel auf den Seen und Canälen des Englischen Gartens.

Um der freien, unbeabsichtigten Zweckmäßigkeit der Schönheit willen werden auch besonders die abwechselndern, zufälligern Wege der so genannten Schönheitslinie gewählt, damit dem Wanderer das Vergnügen unbeabsichtigt gereicht werde, und er auf diesen Wegen sich selbst, seinem eignen Willen überlassen scheine.

VI. Ueberhaupt ist der Englische Garten nichts anders als ein Landschaftsgemählde, wo die Natur in ihrem weiten Bezirk, in der schönen Zusammenstellung ihrer mannigfaltigen landschaftlichen Producte verschönert gezeigt wird, ein Landschaftsgemählde, in welchem alles Einzelne mit Abwechselung und Verschiedenheit in freier Zweckmäßigkeit zum Ganzen zusammenstimmt.

Jetzt aber noch zu einer Betrachtung der geschmackwidrigen Verzierungen, die noch in unsern heutigen Gärten Statt finden, und durch welche man denselben wer weiß welche wunderbare Verschönerung zu geben glaubt!

Anmerk. 1. Ich hatte in der Beschreibung des Englischen Gartens zu Wörlitz (Beckers Taschenbuch für Gartenfreunde 1795) das Gesetz der Nachahmung der Natur, weil diese ihre Gegenden nur durch Anhöhen, Hügel u. s. w. trennt, als einen Grund aufgestellt, warum auch der Gartenkünstler den Englischen Garten nicht durch Mauer, Umzäunung, künstliche Mittel, die zu hart, schneidend sind, beschränken müsse; aber wer sieht nicht, daß dieses nur ein ganz oberflächlicher Grund war, der bei dem ersten Nachdenken aufstößt. Der eigentliche, wahre Grund, welcher in dem Wesen dieses Theils der Gartenkunst liegt, ist, weil ja die übrige Gegend, der weite Horizont, alles, was sich in der Ferne zeigt, noch zu diesem Garten, zu dieser Landschaft gehört, und also hier keine Trennung, keine auffallende, kunstmäßige Trennung Statt finden darf, wenn der Künstler nicht ganz widersinnig, wider sich selbst handeln will.

Anmerk. 2. Hirschfeld in der Theorie der Gartenkunst sagt: „Wir haben in den meisten „Gärten Verzierungen, die zwar nicht zu dem „Fürchterlichen, doch zu dem Widrigen gehören, „die Nachbildungen von Ungeheuern des Landes „und des Wassers, von Riesen, Herkulessen, Drachen und Löwen, die Wasser speien, Wallfischen „u. s. w. Als man sie einführte, war man weit „entfernt, irgend eine Art des Contrastes hervorbringen zu wollen; man ergriff sie, weil man „zu der Zeit nichts bessers bei der Hand hatte, „oder weil man glaubte, daß bei einem Bassin „auch nothwendig ein Wallfisch abgebildet sein „müsse."

Anmerk. 3. Wenn nicht Gartenkünstler und Gartenbesitzer darauf ausgehn, in den Gärten ih-

ren Reichthum und ihre Schätze zu zeigen; so dürfte nach diesem Gesetze, nach welchem überhaupt fremde Pflanzen und Hölzer in dem Englischen Garten Platz finden (um der Unterhaltung des Sinnenspiels willen, das die mannigfaltig gebildeten Formen, Umrisse, die leichten Gestalten und mannigfaltig gestalteten Früchte und Beeren derselben erregen), der Drang nach solchen ausländischen Gesträuchen wohl nicht so groß und übermäßig sein, da eine Sammlung von einheimischen Pflanzen, Gesträuchen, wilden Hölzern, welche nicht selten besondere, ausgezeichnete Formen, schöne Umrisse, ein leichtes Gewebe und Gemisch von Farben bilden, nicht weniger, wenn auch nicht gerade in dem Grade wie jene, welchen ein fremder Himmel seinen Geist aufgedrückt hat, zur Unterhaltung dienen, das Sinnenspiel erregen und beschäftigen. Ein solcher Garten, wo mehr einheimische als ausländische Producte aus dem vegetabilischen Reiche unserer landschaftlichen Natur wären, würde deßhalb nicht minder Englischer Garten sein (denn die Producte, die gepflanzt werden, geben den Englischen Garten eben so wenig, als die Farben die Landschaft geben), sondern die Art, wie sie gestellt, geordnet werden, und die Schönheit, die sie an sich tragen oder in der Zusammenstellung bilden. Ich führe hier eine Stelle aus dem beliebten Taschenkalender für Natur und Gartenfreunde an (1796), wo der Verfasser der fragmentarischen Beiträge eben dieser Meinung ist: „da ich im Anfang dieser Beiträge (s. Taschenbuch 1795) auch „Vorschläge zur Verbesserung kleiner Gartenanlagen machte, so konnte ich mich des Wunsches „nicht enthalten, daß man mehr Gebrauch von „unsern einheimischen fruchtbaren Bäumen „und Gesträuchen machen, und sie Statt der unfruchtbaren ausländischen (die oft nur des Namens und der vermeinten Rarität wegen da ste-

„chen) zu Gebüschen und Obstwäldchen benutzen „sollte. u. s. w.“

Anmerk. 4. Eben dieser Verfasser der fragmentarischen Beiträge hat in dem Taschenkalender (1797) einen guten Aufsatz über die Formen in der vegetabilischen Natur geliefert, in wie fern sie gewisse Arten von Empfindungen mahlen und darstellen. Was er aber darin von der Gartenkunst als plastischer Kunst sagt (um noch einmahl die in dem vorigen Jahrgange dieses Taschenkalenders aufgestellte Classification der Künste, nach welcher die Gartenkunst zu den plastischen Künsten gehört, zu rechtfertigen), so liegt doch in dem Satze, daß der Gartenkünstler die Formen der vegetabilischen Natur nach ihrem Ausdruck und ihrer Mahlerei gleichsam von Empfindung kennen müsse, um darnach seinen Garten als ein Gemählde der Empfindungen zu bilden, gar kein Grund, daß deßhalb die Gartenkunst zu den plastischen Künsten gehöre: denn der Mahler muß in dieser Rücksicht eben auch sein Colorit, seine Farben kennen, der Landschaftsmahler ebenfalls auch die Formen der vegetabilischen Natur in Absicht auf ihren Ausdruck der Empfindung studirt haben; und dennoch gehört die Mahlerei nicht zu der plastischen Kunst. Ein andres ist es, die Formen selbst wirklich hervorbingen, ein andres, sie stellen, ordnen. — Da mir dieser Theil des Taschenkalenders erst spät zu Gesicht kam, so konnte ich hier nur erst in dieser Anmerkung darauf Rücksicht nehmen.

Bayerische Staatsbibliothek München

XX (1+2)
VIII/83
VIII/87
XI/88
XII.90
Dez. 91
XII.94

Kieseritzky

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Grohmann, Johann Christian August, 1769-1847

Neue Theorie der schönen Gartenkunst

Bd.: 1

Leipzig (1797)

Oecon. 749-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10295553-5
VD18 80425488